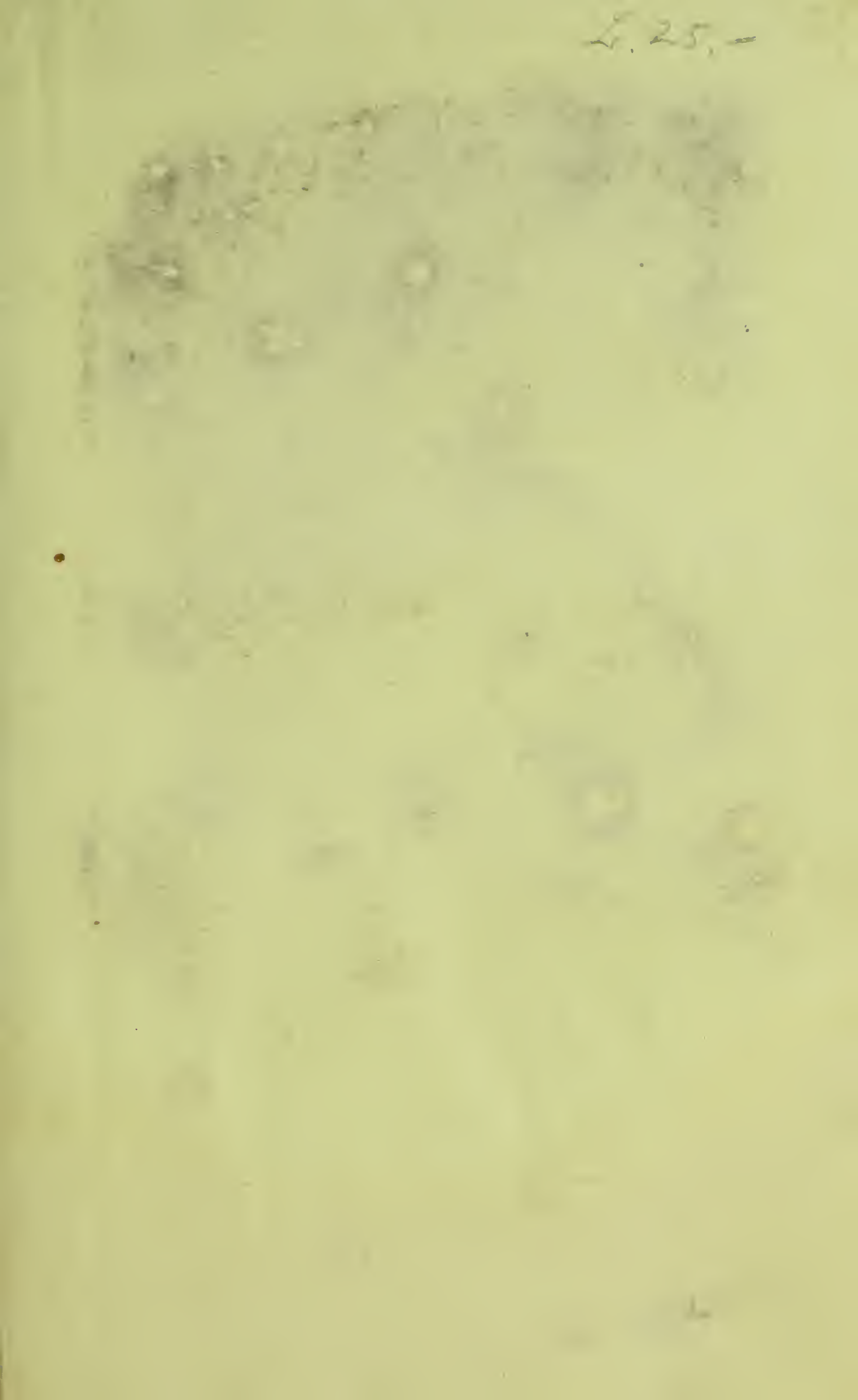
Hettner,

Italienische Studien.







Italienische Studien.



Italienische Studien.

Zur

Geschichte der Renaissance.

Von

Hermann Hettner.

Mit 7 Tafeln in Holzschnitt.

Braunschweig,

Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn.

1879.

Ganz wie im Leben, wie in der Natur, ist in der Kunst Nichts schön, was nur der Schönheit willen schön sein will; die nöthige Wesenheit ertheilt aber dem Kunstwerk dessen unmittelbarer Zusammenhang mit dem gesammten Leben der Zeit, aus deren ächtem tiefgefühltem Verlangen und Bedürfen dasselbe hervorgegangen ist.

Rumohr, Ital. Forschungen, 3, 131.

Das große Kapitel, welches die italienische Malerei in der Geschichte der Kultur einnimmt, ist grade deshalb von so hohem Reiz, weil sie für die ganze Dogmengeschichte der Menschheit, für die innerlichsten Begriffe und Empfindungen der Zeitalter den farbigen Abdruck und Körper geschaffen hat.

Gregorovius, Geschichte der Stadt Rom, 8, 145.



Inhaltsverzeichniß.

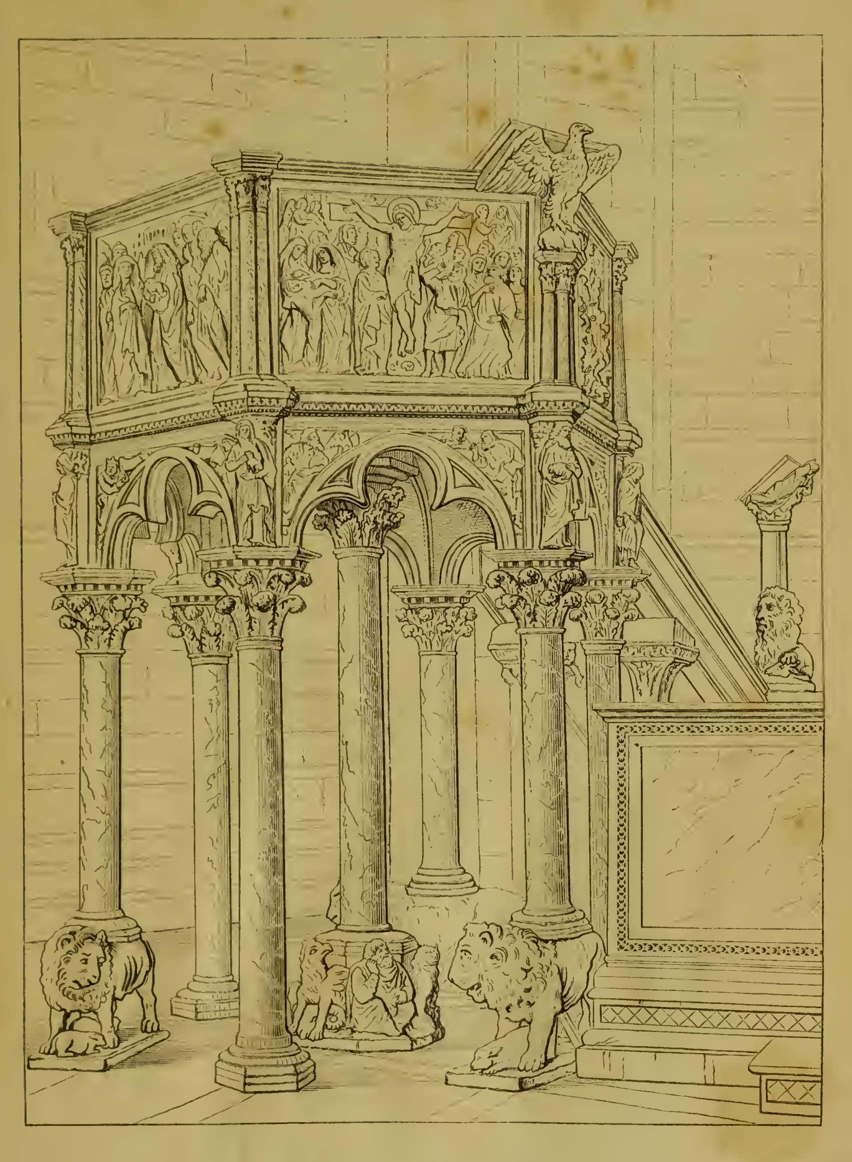
V.

VI.

I.

Zur
Streitfrage über Niccolo Pisano.





Niccolo Piſano.

Kanzel im Baptiſterium zu Piſa.



Zur

Streitfrage über Niccolo Pisano.

1.

Crowe's und Cavalcaselle's Versuch, die antikisirende Kunstweise Niccolo Pisano's aus süditalienischen Einwirkungen abzuleiten, erweist sich mehr und mehr als unhaltbar.

Schon Rumohr hatte die Abstammung Niccolo Pisano's aus Apulien behauptet. Die Beweisführung stützt sich vornehmlich auf die Vertragsurkunde, welche am 29. September 1265 oder, wie es in der Urkunde nach Pisanischer Zeitrechnung heißt, am 11. Mai 1266 zwischen Niccolo Pisano und der Dombehörde von Siena über die im Dom zu Siena auszuführende Kanzel abgeschlossen wurde. Diese Urkunde (G. Milanesi: Docum. per la storia dell' arte Senese 1, S. 149. Rumohr: Ital. Forsch. 2, S. 152) bezeichnet den Meister als magistrum Nicholam Petri de Apulia. Jetzt aber hat Gaetano Milanesi in seinem Commentar zu Niccolo Pisano's Lebensbeschreibung in der neuen, bei C. G. Sansoni in Florenz erscheinenden Vasariausgabe (1, S. 321 ff.) diesen vermeintlich urkundlichen Beweis glänzend widerlegt. Alte Landkarten zeigen in Mittelitalien zwei Orte, die den Namen Apulia (Puglia, Pulia) führen; den einen im Gebiet von Arezzo, den anderen im Stadtgebiet von Lucca. Es bleibt unentschieden, welches Apulia gemeint

ist; aber gewiß ist, daß nur an einen dieser beiden Orte gedacht werden kann. Wäre unter Apulia Süditalien zu verstehen, so hätte nach dem Sprachgebrauch des damaligen Urkundenwesens nicht einfach „de Apulia“, sondern de provincia oder de partibus Apuliae gesagt werden müssen.

Ja, die anderen Urkunden, welche sich über diese Frage erhalten haben, geben noch bestimmtere Auskunft. Ciampi hatte in seinen Notizie inedite della Sagrestia Pistojese (1810) aus dem Archiv von Sant' Jacopo in Pistoja zwei Schriftstücke veröffentlicht, die mit jener Sieneser Urkunde schwer zu vereinigen waren; das eine vom 11. Juli 1272 sollte angeblich die Worte enthalten: magister Nichola pisanus filius quondam Petri de Senis, das andere vom 13. November 1273 angeblich die Worte: magistro Nichole quondam Petri de Senis ser Blasii pisani. Die abenteuerlichsten Folgerungen sind aus diesen Worten gezogen worden. Jetzt hat Gaetano Milanesi durch eine erneute Prüfung der Urschrift ersehen, daß Ciampi theils willkürlich ergänzt, theils fehlerhaft gelesen hat (Vasari-Sansoni, 1, S. 294, 324). In jenem ersten Schriftstück ist das „Senis“, um eine durch Verstümmelung entstandene Lücke auszufüllen, lediglich willkürlicher Zusatz Ciampi's; in jenem zweiten Schriftstück aber ist nach richtiger Entzifferung der Abbreviaturen und mit Beachtung einer auch hier befindlichen Lücke zu lesen: magistro Nichole quondam Petri de capella Sancti Blasii pisa... Aus dieser Urkunde erhellt also, was auch durch andere Urkunden bestätigt wird, daß der Vater von seinem früheren Aufenthaltsort Apulia nach Pisa übergesiedelt war und daß er in Pisa in der Parochie St. Blasius wohnte. Und es ist mehr als wahrscheinlich, daß ihm erst nach dieser Uebersiedelung sein Sohn Niccolo geboren ist. In der Inschrift der im Jahr 1260 im Baptisterium zu Pisa errichteten Kanzel wird Niccolo ausdrücklich als Pisanus bezeichnet. Bei einem Eingewanderten aber wäre, wie Schnaase in der Zeitschrift für bildende Kunst (1870, Bd. 5, S. 99) dargethan hat, diese Bezeichnung eine

Rechtsverdunkelung gewesen. Die fremden Meister, selbst wenn sie Zunft- und Bürgerrecht hatten, waren höher besteuert als die eingeborenen. In allen Künstlerinschriften jener Zeit deutet der beigefügte Ortsname immer ausschließlich auf den Geburtsort.

Und zu demselben Ergebniß führt auch die Betrachtung der kunstgeschichtlichen Thatsachen selbst.

Die bedeutendsten bildnerischen Werke Süditaliens aus dem elften und zwölften Jahrhundert sind die mit gringen Abweichungen unter einander übereinstimmenden Erzthüren an den Domen zu Trani und Ravello und an dem nördlichen Seitenportal des Domes zu Monreale. Sie stammen von Meister Barisanus von Trani; die Thür von Ravello nennt inschriftlich als Entstehungszeit das Jahr 1179; vgl. H. W. Schulz: Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, Bd. 1, S. 116 ff., Taf. 20 bis 25. Diese Thüren antikisiren; aber ihr Antikisiren ist durchaus byzantinisch. Byzantinisch im Typus der Gestalten und Bewegungen, in den langgestreckten Proportionen, in der flachen Behandlung des Reliefs, im Blatt- und Flechtwerk der Einfassungen; byzantinisch selbst in den Inschriften, welche einzelnen Darstellungen beigegeben sind. Und byzantinisch ist auch das treffliche Elfenbeinschnitzwerk auf dem Altar der Sakristei im Dom zu Salerno (Schulz, Taf. 82); dies beweist der eigenthümlich byzantinische Abendmahlstypus, Christus an der linken Ecke des halbrunden Tisches und Judas mitten unter den Aposteln, die Hand nach dem Fisch ausstreckend. Ebenso die großen Mosaiken in Cefalù, Monreale und Palermo. Es giebt in Süditalien nur einige wenige Bildwerke aus jener Zeit, welche von abendländischem Geist durchdrungen sind und darum nicht byzantinisch, sondern romanisch genannt werden müssen. Es ist vor Allem die aus zweiundsiebzig Feldern bestehende Erzthür des Domes zu Benevent aus der Mitte oder aus dem Ende des zwölften Jahrhunderts (Schulz, Taf. 80). Aber mit Recht hat E. Dobbert in seiner lehrreichen Schrift: „Ueber den Stil Niccolo Pisano's" (1873, S. 17, 33) hervorgehoben, daß diese romanischen Bildwerke Süd-

italiens lediglich Uebertragungen aus Mittelitalien sind. Der Dom zu Benevent, die Dome von Troja und Siponto und die Kirchen Sta. Maria zu Foggia und zu Monte St. Angelo haben das Motiv der Blendarkaden, das den süditalienischen Kirchenbauten fremd ist, von Pisa und Lucca herübergenommen. Auch Bonannus, der Meister der Hauptthür am Dom zu Monreale (1187), ist ein Pisaner.

Byzantinische Werke die Vorstufen Niccolo Pisano's, dessen eigenstes Wesen darin besteht, daß er mit allem Byzantinismus gebrochen hat?

Und nicht besser stand es um die süditalienische Plastik unter Kaiser Friedrich II. Allerdings zeigen sich vielversprechende antikisirende Anfänge in der Architektur, in den Ueberresten des 1233 von Bartolommeo erbauten Kaiserpalastes in Foggia (Schulz, 1, 207), in einem Portal in Castel del Monte mit Giebeldreieck und korinthischen Pilastern (Schulz, Taf. 30, 1), in einem weißen Marmorportal an der Kirche S. Carcere zu Catania (Schulz, Taf. 74). Und von überraschender Schönheit sind vor Allem die antikisirenden Goldmünzen mit dem feinstilisirten Kaiserbildniß und dem einköpfigen Reichsadler, die sogenannten Augustalen, die in Brindisi und in Messina geschlagen wurden. Doch die Plastik vermochte diesem großen Zug nicht zu folgen. Der im Museo Campano zu Capua befindliche Torso der sitzenden Kolossalstatue Friedrich's II., welche einst den vom Kaiser in den Jahren 1234—1240 in Capua errichteten befestigten Brückenthurm zierte, ist zwar in der Anlage entschieden römischen Togastatuen nachgebildet, aber in der Arbeit noch durchaus roh und unbeholfen. Vgl. Salazaro Monum. dell' Italia merid., Bd. 2, Heft 1. Aehnlich wohl die Reste einer Reiterstatue in Castel del Monte. Ebenso die Bildwerke an den Hohenstaufengräbern im Dom zu Palermo.

Es ist unkritisch, wenn, um die vorausgesetzte Blüthe der süditalienischen Plastik zu finden, neuerdings drei große Marmorköpfe, ein weiblicher und zwei männliche, vorgeführt werden, welche vor einigen Jahren in einer jenem Brückenkopf nahegelegenen Mauer gefunden wurden und jetzt ebenfalls im Museo Campano

aufgestellt sind. Alte Berichte, die C. v. Fabriczy in einer verdienstvollen Abhandlung in der Zeitschrift für bildende Kunst (1879, S. 180 ff.) zusammengestellt hat, erzählen, daß an jenem Brückenthurm zu beiden Seiten der Kaiserstatue die Statuen Pietro's delle Vigne und Taddeo's da Sessa, unterhalb aber die Statue der treuen Capua standen; und nun glaubt man diese Köpfe auf diese Statuen beziehen zu dürfen. Wäre die Beziehung richtig, so wäre eine verhältnißmäßig tüchtige Bildhauerschule unter Friedrich II. erwiesen, denn diese Köpfe, obgleich von der guten Antike weit abstehend, sind durchaus von antikem Stilgepräge (ebend. S. 220). Allein diese Beziehung ist unzulässig. Gypsabgüsse, welche das Dresdener Museum besitzt, bezeugen unzweideutig, daß es Werke spätrömischer Zeit sind, wahrscheinlich aus der Zeit Constantin's. Und wie stimmen diese Köpfe zu den Berichten? Die Berichte sprechen ausdrücklich von Statuen; die beiden männlichen Köpfe aber können nie zu einer Statue gehört haben, sie haben die ächt römische Büstenform, schildförmigen Abschluß, den Rückentheil ausgehöhlt und in der Aushöhlung den Standpfeiler. Und der eine Bericht erzählt, daß die Personification der Capua ihre Brust zerfleischt hatte und im Innern den Reichsadler zeigte, den zu vertheidigen eine über ihr angebrachte Inschrift angelobt; der Kopf aber, dem man jetzt den Namen der Capua beilegt, ist nicht leidenschaftlich bewegt, sondern ruhig, von der herben Strenge archaisirender Junotypen. Durch eine Reihe von Funden wird die Aussage der Berichte bestätigt, daß für die Ausschmückung des Brückenthurmes auch antike Bildwerke verwendet wurden.

Crowe und Cavalcaselle, denen die Capuanischen Köpfe noch unbekannt waren, verweisen auf die Bildwerke der Kanzel von Ravello. Aber laut der Inschrift ist die Kanzel von Ravello erst zwölf Jahre nach Niccolo Pisano's Pisaner Kanzel errichtet; 1272 von Niccolo da Bartolommeo da Foggia. Warum also die Aehnlichkeit der Bildnereien der Kanzeln von Ravello und Pisa auf eine vermeintlich gemeinsame Quelle zurückführen, die nirgends entdeckbar ist, wäh=

rend es doch bei dem lebhaften Verkehr Pisas mit Unteritalien das Natürlichste ist, den jüngeren Bildner von dem älteren abzuleiten? Und was für die säulentragenden Löwen an der Basis und für die Reliefköpfe in den Thürzwickeln höchst wahrscheinlich ist, das ist für die weibliche Portraitbüste über dem Thürgerüst des Treppenaufganges Gewißheit. Diese Büste ist erst späterer Zusatz; es fehlt jeder organische Zusammenhang mit der Kanzel, jede Motivirung. Aehnlich eine weibliche Portraitbüste des Berliner Museums, die aus Scala stammt. Unzweifelhaft, daß diese Büsten (vgl. Zeitschrift für bildende Kunst 1879, S. 219 und 238) Grabmälern angehörten. Mit Recht ist darauf hingewiesen worden, daß um jene Zeit Arnolfo di Cambio, der Schüler Niccolo Pisano's, von Carl I. von Anjou nach Unteritalien berufen wurde. Dobbert erinnert an die stilistische Uebereinstimmung der Büste von Ravello mit der Madonnenstatue Arnolfo's di Cambio auf dem Grabmal des Cardinals de Braye in S. Domenico zu Orvieto (Perkins' Tuscan. sculpt. Bd. 1, Taf. 5).

Hätte unter Friedrich II. in Süditalien eine tüchtige Bildhauerschule geblüht, wie wäre kurz nachher eine so rohe und ungestalte Statue möglich gewesen, wie die jetzt an der Treppe des Conservatorenpalastes in Rom befindliche Statue Carl's von Anjou, und warum hätte, wie es doch geschichtlich bekundet ist, Carl von Anjou für alle bedeutendere Kunstunternehmungen Künstler aus der Schule Pisano's berufen?

Nur aus den Vorbedingungen Mittelitaliens ist die antikisirende Kunstweise Niccolo Pisano's erklärbar. Auf dem Boden Mittelitaliens ist Niccolo Pisano ebensowenig eine plötzliche und unvermittelte Wundererscheinung, wie die große Gestalt Dante's eine plötzliche und unvermittelte Wundererscheinung ist.

In Mittelitalien war das Alterthum unvergessen. Seit dem elften Jahrhundert bereits hatte sich namentlich die Baukunst Mittelitaliens mit begeisterter Vorliebe wieder zu der antiken Formenwelt zurückgewendet. In Rom setzten die Basiliken an die Stelle des Bogens wieder das gerade Gebälk. In Toscana steht einerseits die

feinempfundene und verständnißinnige antikisirende Baugruppe, deren genialste Entfaltungen der Dom von Empoli und die Kirche von S. Miniato und das Baptisterium in Florenz sind, und andererseits der kühne und weiträumige Kirchenbau von Pisa und Lucca. Allerdings war die Plastik hinter diesen gewaltigen Bauschöpfungen weit zurückgeblieben. Aber so unbeholfen und unzulänglich noch die meisten mittelitalienischen Bildnereien dieser Zeit sind, sie gehören insgesammt nicht dem byzantinischen Stil an, sondern dem abendländischen, romanischen; ja schon zeigen einzelne Werke, wie die Bildnereien an den Portalen des Baptisteriums in Parma (1196) von Benedetto Antelami und ein Sarkophag von Meister Biduinus im Camposanto zu Pisa (Lasinio, Taf. 10) die entschiedensten antikisirenden Anklänge. Als daher im Anfang des dreizehnten Jahrhunderts infolge der großen politischen Wandlungen ein neuer entscheidender Geistesfrühling anbrach, erblühte auch die Plastik zu jener überraschenden Vorrenaissance, in welcher die Baukunst bereits vorangegangen. Es war die Zeit, in welcher, um mit Dante zu reden, die alten Florentiner in ihren traulichen Unterhaltungen von Troja und von Fiesole und von Rom fabulirten; die Zeit, in welcher Brunetto Latini und Bono Giamboni die Bewunderung für die alten Schriftsteller, insoweit sie damals zugänglich waren, in die weitesten Kreise trugen; die Zeit, unter deren Eindrücken Albertino Mussato erwuchs, dessen lateinisch geschriebenen Tragödieen Achilleis und Eccerinis (Ezzelino) dem Muster Seneca's nachgebildet sind.

Und für den mittelitalienischen Ursprung Niccolo Pisano's spricht auch die scharf ausgeprägte Eigenart seiner Formensprache und seiner künstlerischen Erfindung.

Bezeichnend für diese älteste Zeit der wiedererstehenden toscanischen Plastik sind die kurzen gedrungenen Gestalten. Es ist ein Herüberklingen der alten etruskischen Formen. Hanns Semper hat in der Zeitschrift für bildende Kunst (1871, S. 360) ein Relief aus der Kapelle S. Ansano im Dom zu Siena mitgetheilt, das aus der Kirche in Ponte allo Spino bei Siena stammt und wohl un=

zweifelhaft in das zwölfte Jahrhundert zu setzen ist; es zeigt die etruskische Gedrungenheit der Proportionen in kindischer Verzerrung, fast puppenhaft. Nicht so schlagend, aber von verwandtem Formensinn sind die einzelnen Gestalten an der Kanzelbrüstung im Dom zu Volterra und in den Reliefs Rodolfino's am Portal von S. Bartolommeo in Pistoja, die inschriftlich aus dem Jahr 1167 stammen (Perkins' Tuscan. sculpt., Bd. 1, S. 105). Dieselben kurzen Verhältnisse und dicken Kopfformen in Meister Biduinus, namentlich an den Thüren der Kirche S. Salvatore in Lucca. Man braucht nicht, wie Hanns Semper, an ein ununterbrochenes Fortleben etruskischer Ueberlieferung zu denken; in den alten Etruskersitzen waren etruskische Vorbilder die nächstliegenden. Und diese etruskischen Einwirkungen sind auch in Niccolo Pisano klar ersichtlich. Mit so fester und schöpferischer Begeisterung er nach den freieren und schönheitsvolleren Formen der griechisch-römischen Kunst zurückgreift, nicht nur in der Nachahmung der einzelnen Gestalten, sondern auch in der Technik, die ihm freilich wie die unvermittelten tiefen Bohrlöcher und die unterschnittenen oder, wie die Bildhauer zu sagen pflegen, unter sich gehenden Falten beweisen, zunächst nur in Werken römischer Verfallszeit entgegentrat, über die erste Schulung seines Auges an etruskischen Werken ist er doch niemals hinausgekommen. Etruskisch sind seine derben Körperformen und seine untersetzten gedrückten Proportionen; etruskisch ist seine mehr malerische als plastische Composition, etruskisch ist seine durch deutliche Farben- und Goldspuren bezeugte Lust an Farbenschmuck und Vergoldung. Noch an einem seiner spätesten Werke, noch am Brunnen zu Perugia (1280), findet sich die unmittelbare Nachahmung einer Gruppe des Eteokles und Polyneikes nach einer etruskischen Aschenkiste aus Chiusi. Nur in Mittelitalien konnte diese seltsame und für Niccolo Pisano durchaus charakteristische Mischung etruskischen und griechischen Formgefühls entstehen.

Ebenso ausschließlich toscanisch ist die ganze Art des Kanzelschmucks. Als Niccolo Pisano im Jahr 1260 die Kanzel im Baptiste-

rium zu Pisa ausführte, war die Aufgabe, freistehende Kanzeln zu bauen, noch eine sehr neue. So lange nur bei besonders festlichen Gelegenheiten der Bischof oder in dessen Stellvertretung der Presbyter gepredigt, an den gewöhnlichen gottesdienstlichen Tagen aber die Diakonen nur das Evanglium und die Epistel mit hinzugefügten Homilieen verlesen hatten, waren der Bischofsstuhl im Grund der Tribüne und die Ambonen zu beiden Seiten des unteren Chores ausreichend gewesen. Erst als durch die Dominicaner und Franciscaner das Bedürfniß der Predigt reger und allgemeiner geworden, hatte man eigene Predigtstühle errichtet. Die Entwickelung ihrer Form war sichtlich nur eine sehr langsame und schrittweise. Die ältesten dieser Kanzeln, wie die Kanzeln in S. Miniato zu Florenz und im Dom zu Salerno und ursprünglich auch die Kanzeln in der Neuwerkerkirche zu Goslar und im Augustinerstift Zschillen (Wechselburg), sind noch unmittelbar an die Chorschranken angebaut, wenn auch bereits frei nach dem Mittelschiff vortretend und an der Vorderseite von Säulen getragen; ist doch der Name der Kanzel diesem engen Anschluß an die Chorschranken (cancelli) entnommen! Spät erst entschloß man sich, die Kanzel, wie es die Rücksicht auf die hörbegierige Gemeinde bedingte, in das Schiff der Kirche zu stellen. Und wie die architektonische Form, so war auch die Typik der bildnerischen Ausschmückung noch eine unfertig ringende. Die Symbolik der alten Bischofsstühle war zwar zielzeigend, aber die erweiterte Aufgabe erforderte erweiterte Fortbildung. Obgleich durch alle ältesten Kanzeln eine bestimmte einheitliche Typik hindurchgeht, so machen sich doch je nach den verschiedenen Gebieten Italiens sehr bedeutende Verschiedenheiten der Auffassung und Behandlung in ihnen geltend. Nur die toscanische Kanzel erhob sich zu reichen selbständigen figürlichen Darstellungen.

Rom stand unter der Herrschaft der Marmorornamentisten. Ueberall der feinfühlige anmuthige Cosmatenstil. Nicht Bildnerei, sondern kunstvoll verschlungenes farbiges Steinmosaik.

Höchst denkwürdig sind die süditalienischen Kanzeln, deren Ge=

schichte wir in dem trefflichen Werk von W. H. Schulz: „Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien“ leicht überblicken können. Sie hatten mit ernstem tiefsinnigem Bestreben begonnen. Wie der Bischofsstuhl in S. Sabino zu Canosa (Schulz, Taf. 6, 1. 2.) von Meister Romoaldus, wahrscheinlich aus den Jahren 1078 bis 1089, der Bischofsstuhl in S. Niccolo zu Bari aus dem Jahr 1098 (Taf. 6, 3) und der Bischofsstuhl in der Grottenkirche zu Monte S. Angelo aus dem Anfang des zwölften Jahrhunderts (Taf. 41), in einfach strenger Architektonik gehalten, auf Elephanten oder Löwen oder gebückte Menschengestalten gestellt sind, und auch in ihrer Verzierung der Wände durch Adler und Greife und Masken, ja sogar durch die figürliche Darstellung des Kampfes des Erzengels Michael mit dem Drachen geheimnißvoll und doch klar verständlich und eindringlich auf die Nothwendigkeit der Ueberwindung der dunklen Mächte hinweisen, so hält auch die Kanzel von Sta. Maria in Lago in den Abruzzen (Taf. 53) an dieser Symbolik fest. Die Kanzel stammt inschriftlich aus dem Jahr 1159, ihr Meister wird Nicodemus genannt. Die vier ins Quadrat gestellten Säulen, durch Hufeisenbogen und Rundbogen miteinander verbunden, ruhen auf attischen Basen; im scharf geschnittenen Blätterwerk der Capitelle nackte gedrückte und gebückte Männergestalten; in den Zwickelfeldern arabeskenhaft Greife und Sirenen und Hunde, zum Theil Menschen verfolgend; in der Mitte der Brüstungswand ein geflügelter liegender Löwe, auf dessen Kopf der das Lesepult tragende Engel den Fuß setzt, an den Seiten Johannes der Evangelist und Johannes der Täufer, der heilige Georg den Lindwurm bezwingend, Simson mit dem Löwen kämpfend; an den Ecksäulchen nackte menschliche Gestalten, sitzend oder emporkletternd; am Treppenaufgang die Geschichte des Propheten Jonas. Es ist das Grundthema von der Sünde und von der Erlösung. Später jedoch wurde in Unteritalien der Tiefsinn der Symbolik durch einen entschiedenen Zug nach dem Decorativen zurückgedrängt. Einige kleinere Kanzeln, insgesammt aus dem Ende des zwölften und aus dem An=

fang des dreizehnten Jahrhunderts stammend, die Kanzeln von S. Clemente in Pescara und von S. Pellino (Taf. 57), die Kanzel von S. Angelo zu Pianella (Bd. 2, S. 22), die Kanzeln in S. Sabino zu Canosa (Taf. 9), in Caserta vecchia (Bd. 2, S. 186), in Calvi (Bd. 2, S. 154), in Fondi (Bd. 2, S. 132), in Alba Fucese (Bd. 2, S. 83), begnügen sich, die Brüstungswände mit den anmuthigsten antikisirenden Steinarabesken oder mit farbigen Mosaikteppichen zu schmücken; sie durchbrechen diese unfigürliche Ornamentation höchstens durch den pulttragenden Adler oder durch arabeskenhaft verschlungene Drachen und Vögel. Der erste Anstoß dieser Wandlung war, wie Inschriften bezeugen, aus der Schule der römischen Cosmaten gekommen. Nicolaus, der Meister der Kanzel von Fondi, deren Entstehung um das Jahr 1180 fällt, und Johannes, der Meister der Kanzel von Alba Fucese, welcher wahrscheinlich auch der Meister der ganz ähnlichen im Jahr 1209 errichteten Kanzel in Sta. Maria di Castello zu Corneto ist, bezeichnen sich ausdrücklich als römische Bürger. Bald aber traten zu den fremden Künstlern einheimische von gleicher Richtung. Acutus, der Meister der Kanzel von Pianella, und Acceptus, der Meister der Kanzel zu Canosa, sind, da ihren Namen keinerlei Ortsangabe beigefügt ist, sicher als Eingeborene zu betrachten. Die verschiedenartigsten Formen, antikisirende, byzantinische, normännische, maurische, spielen in dieser neuen Ornamentik bunt durcheinander; maßgebend aber bleibt in allen diesen Stilmischungen das unbedingte Vorwalten des Mosaikschmucks über das eigentlich Bildnerische. Die berühmtesten Schöpfungen dieser Richtung sind die Kanzel in Salerno (1175) und die Kanzel von Sessa (1260); in ihrer Entstehungszeit fast um ein Jahrhundert auseinanderliegend, in ihrer Anlage und Ausführung aber von denkwürdigster Uebereinstimmung. Zwar in den säulentragenden Löwen und Leoparden, in den symbolischen Thier- und Menschengestalten des reichen Blattwerks der Capitelle, in den figürlichen Darstellungen der Propheten und Sibyllen und der allegorischen Tugend-

personificationen an den Bogenzwickeln und Bogenkanten (Taf. 65 bis 68) deuten sie auf die Wunder und Geheimnisse der Erlösung, an den Brüstungswänden aber entfaltet sich ausschießlich die reichste und heiterste Mosaikbekleidung, durch deren reizvolle Linienführung und harmonische Farbenpracht diese Kanzeln unvergleichliche Meisterwerke glänzendster Decorationskunst werden. Selbst an Kanzeln, die bereits an das Gothische anklingen, wie an der vielbesprochenen Kanzel im Dom zu Ravello aus dem Jahr 1272, erhielt sich diese Lust und Freude am anmuthig Decorativen. Erst im Lauf des vierzehnten Jahrhunderts gewinnt das Figürliche auch in Unteritalien wieder größere Bedeutung.

Ganz anders in Ober- und Mittelitalien, besonders in Toscana. Im künstlerischen Machwerk sind die ältesten toscanischen Kanzeln noch roh; aber eigen ist ihnen allen der unbeirrbar feste Sinn für das Figürliche, für das Bedeutungsvolle und Gedankentiefe. Ihr ständiger Inhalt ist Lobgesang auf die Macht und Herrlichkeit der Erlösung; in den althergebrachten kirchlichen Symbolen und Darstellungsstoffen, in deren Verwendung sie sich freilich mannichfache Abwechselung gestatten. Es ist der allgemein romanische Typus, wie wir ihn auch in der Kanzel von S. Ambrogio zu Mailand und in der Kanzel zu Wechselburg finden.

Wohl das älteste der erhaltenen toscanischen Denkmale ist die Marmorkanzel aus der zerstörten Basilica S. Pietro di Scheraggio, jetzt in der Kirche S. Leonardo vor Porta S. Miniato zu Florenz; Rumohr setzt sie in das elfte, E. Förster in die zweite Hälfte des zwölften Jahrhunderts. Die sechs Reliefs an den Brüstungswänden enthalten die Darstellungen des Stammbaumes Christi aus der Wurzel Jesse, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, die Darbringung im Tempel, die Taufe, die Kreuzabnahme. Die Marmorkanzel im Dom von Volterra, derselben Zeit angehörig, enthält an den Brüstungswänden die Reliefdarstellungen des Opfers Abraham's, der Verkündigung und Heimsuchung, des Abendmahls; unter den Füßen der die Säulen tragenden Löwen Menschen und Thiere in angstvollen Todes-

kämpfen. Und sehr reich ausgeführt scheint eine Kanzel von Benedictus Antelami aus dem Jahr 1178 gewesen zu sein; eine Tafel dieser Kanzel, jetzt in einer Seitenkapelle des Domes zu Parma eingemauert, zeigt in der Darstellung einer Kreuzabnahme nicht weniger als zweiundzwanzig Figuren, denen zum Theil Inschriften beigefügt sind. Die Kanzel in S. Michele zu Groppoli an der Straße von Pistoja nach Pescia aus dem Jahr 1194 enthält als Brüstungsreliefs die Heimsuchung, die Geburt Christi, die Flucht nach Aegypten; die Säulen ruhen auf Löwen, welche Menschen und Thiere verschlingen; an den Capitellen Köpfe von Thieren und Ungethümen. Die Kanzel im Orgelchor von S. Bartolommeo in Pontano zu Pistoja vom Meister Guido aus Como, welche ganz besondere Beachtung verdient, weil sie inschriftlich aus dem Jahr 1250 stammt, also nur um ein Jahrzehnt jünger ist als Niccolo Pisano's Kanzel im Baptisterium zu Pisa, erschließt sich bereits zu einer Reichhaltigkeit, welche die Thatsache bewußt durchgeführter Systematik außer Zweifel stellt. An den Brüstungswänden acht Reliefbilder: Verkündigung, Geburt Christi, Anbetung der Könige, Darbringung im Tempel, Christus mit den zwölf Jüngern, Christus in Emmaus, Höllenfahrt, Erscheinung des Auferstandenen; an den Ecken der Kanzel die drei Synoptiker mit ihren Emblemen und der Adler des Johannes; unter den drei Säulen ein Löwe, der einen Basilisken zermalmt, eine Löwin, die ihr Junges säugt, eine nackte kauernde Mannesgestalt.

Bis in die kleinsten Orte erstreckte sich dieser figurenreiche gedankentiefe Kanzelbau. Vor Kurzem entdeckte Hanns Semper, wie er in den „Römischen Blättern" (1873, Nr. 13 und 15) erzählt, in dem entlegenen Bergstädtchen Barga in der Nähe der Bäder von Lucca eine Kanzel von derselben Darstellungs- und Compositionsweise. Die zwei vorderen Säulen ruhen auf Löwen, von denen der eine einen Menschen, der andere einen Drachen verschlingt, von den zwei hinteren Säulen fußt die eine auf einer zusammengekauerten nackten Mannesgestalt, die andere selbständig auf dem Boden; an den Brüstungswänden die Darstellungen der Verkündigung, der Dar-

bringung im Tempel, der heiligen drei Könige; das Lesepult stützt sich auf das Haupt einer Evangelistenstatuette.

Sollte es in der That fraglich sein, wo die geistige Heimath Niccolo Pisano's ist?

Niccolo Pisano war der glückliche Erbe einer alten Kunstüberlieferung, aber er überschritt an Ideentiefe und Erfindungskraft seine Vorgänger ebensoweit wie an geläutertem Formensinn. In die altüberkommene Idee, in die typische Sprache brachte Niccolo Pisano lebendige Beseelung, volle Accorde.

2.

Fast noch niemals ist Niccolo Pisano's Kanzel im Baptisterium zu Pisa nach der Seite ihres Ideengehaltes und ihrer Composition einer eingehenderen Betrachtung unterworfen worden.

Der architektonische Aufbau der Kanzel ist ein Sechseck, das von sechs Ecksäulen und von einer Mittelsäule getragen wird. Kleeblattbogen überspannen und verbinden die sechs Hauptsäulen. Auf reich gegliedertem Sims erhebt sich die Brüstung.

Oben an den Bildnereien der Brüstung beginnt der Ideengang. Fünf Reliefs schmücken die fünf Bildflächen; die sechste Seite des Sechsecks bildet den offenen Treppenaufgang. In diesen Reliefbildern sind dargestellt: 1) die Verkündigung und die Geburt Christi, 2) die Anbetung der Könige, 3) die Darbringung im Tempel, 4) die Kreuzigung, 5) das jüngste Gericht.

Es sind Thatsachen aus dem Leben Christi von seiner Menschwerdung bis zu seiner Wiederkunft als Weltenrichter.

Unter dem Sims der bildnerische Schmuck der Bogenzwickel; ebenfalls in Relief. Kurze stämmige Gestalten, aber vortrefflich in den Raum hineincomponirt. Die Schriftrollen und die Embleme erweisen diese Gestalten als sechs Propheten und als die vier Evangelisten.

Es ist die Hindeutung auf die Beglaubigung und Verbreitung des Evangeliums.

Vor den Ecken dieser Bogenfelder, unmittelbar auf die Capitelle der unteren stützenden Hauptsäulen aufsetzend, stehen scharf vortretend sechs Statuen, drei weibliche und drei männliche. Die Art ihrer Charakterisirung bekundet diese Gestalten als allegorische. 1) Eine Mutter an der linken Hand ihr Kind führend; die Liebe, caritas. 2) Eine junge kräftige nackte Mannesgestalt, die Linke in den Rachen eines emporspringenden Löwen streckend und mit der Rechten einen auf den Schultern aufliegenden zweiten Löwen liebkosend; die Stärke und Tapferkeit, fortitudo. 3) Eine verhüllte weibliche Gestalt mit demüthig geneigtem Haupt, die Rechte fromm an die Brust gelegt; Demuth, humilitas. 4) Eine weibliche Gestalt mit einem Hund auf den Armen; Treue, fidelitas. 5) Ein ehrwürdiger lebensgeprüfter Greis mit langwallendem Barthaar und in reicher Gewandung, mit seinen Händen liebevoll ein Lamm umschließend; die Unschuld, innocentia. 6) Eine anmuthige geflügelte Engelsgestalt in weitem Priestergewand, auf überwundenen Löwen sitzend, in der erhobenen Linken eine Relieftafel mit der Kreuzigung, in der gesenkten Rechten einen abgebrochenen Stab haltend, welcher wohl nicht als Scepter, sondern als Stengel eines Palmzweiges zu denken ist; der Glaube, fides.

Es sind die Segnungen des Evangeliums, die Bilder der christlichen Tugenden.

Und dies Thema der Verherrlichung der christlichen Heilslehre findet seinen Abschluß in der bildnerischen Ausschmückung der Säulenbasen.

Drei Säulen ruhen auf Basen von streng architektonischer Form. Es galt eindringlich zu machen, daß die Kanzel ein Architekturwerk von festem Standort ist, nicht ein bewegbares Möbel. Die Basen der drei anderen Säulen aber werden von Thiergestaltungen gebildet; und ebenso ist die Basis der die Kanzelbühne tragenden Mittelsäule von figürlichen Darstellungen umkleidet. Die Größe und Fülle dieses bildnerischen Schmuckes und die Seltsamkeit seiner Gruppirung be=

zeugt, daß es sich hier nicht um spielende bedeutungslose Ornamentation handelt, sondern um tiefgehende Symbolik, zumal in einer Zeit, welche immer und überall zu symbolisiren liebte.

Noch ist die Symbolik der romanischen Kunstepoche nicht genügend enträthselt. Doch der Grundgedanke und der innere Zusammenhang dieser Darstellungen ist klar erkennbar.

Eine jede der drei Säulen, welche in Verbindung mit jenen streng architektonisch geformten Säulen das Sechseck der Kanzel tragen, ist auf den Rücken eines schreitenden Löwen gestellt. Zwei dieser Löwen sind männlich; der dritte, junge Löwen säugend, ist als weiblich charakterisirt. Der Rachen dieser Löwen ist weit geöffnet; zwischen ihren Tatzen lagern kleinere Thiere, ein Hase, ein Widder, ein Kalb. Und höchst denkwürdig ist vor Allem der Untersatz der Mittelsäule unter dem Kanzelboden. Er ist sechsseitig wie die Kanzel selbst. An drei Seiten Thiergestalten. Ein Greif, in seinen Krallen einen Widderkopf haltend; ein Hund, mit seinen Füßen eine Eule umschließend, welche auf einer sich windenden Schlange steht; ein Löwe, zwischen dessen Füßen ein Ochsenkopf. An den drei anderen Seiten aber, mit jenen drei Thiergestalten in wirksamen Wechsel gestellt, drei sitzende Männer von kurzer gedrungener Statur und von wild trotzigem Ansehen; der eine nackt, der andere in mittelalterlicher Zeittracht, der dritte in römischer Toga.

Fig. 1.



Säulenfuß.

In der romanischen Kunst ist der Löwe meist das Symbol des Teufels. In der ersten Epistel Petri 5, 8 heißt es: „Seid nüchtern und wachet, denn Euer Widersacher, der Teufel, geht umher wie ein brüllender Löwe und suchet, welchen er verschlinge.“ Und Psalm 22, 22 sagt: „Hilf mir aus dem Rachen des Löwen.“ Auf

den Teufel deutet es, wenn an der Kanzel zu Sessa (Schulz, a. a. O., Taf. 65) sich um die Hinterbeine der Löwen Schlangen winden; auf den Teufel deutet es, wenn die Löwen oft Menschen zerfleischend dargestellt werden. Sinnig und unzweideutig ist diese Symbolik auf der Darstellung des Abendmahls an der Kanzel von Volterra; eine bußfertige Sünderin, wahrscheinlich Maria Magdalena, wirft sich Christus zu Füßen, um Schutz zu finden gegen die Angriffe eines Löwen und einer Schlange. Lediglich Kämpfe gegen die Anfechtungen des Teufels sind die unzähligen Kämpfe gegen Löwen, welche uns in so vielen Denkmalen der verschiedenartigsten Kunstgattungen entgegentreten, sei es nun unter der Grundlegung der alttestamentarischen Geschichten Samson's und David's und Daniel's oder in der oft wiederkehrenden Darstellung eines auf einem Löwen reitenden Mannes, welcher mit seinen Händen dem Löwen den Rachen aufreißt. Folgerichtig ist der Sieg Christi über den Teufel der Sieg Christi über den Löwen. Das fruchtbare bildnerische Motiv bot Psalm 90, 12: „Auf den Löwen und Ottern wirst du gehen und treten auf den jungen Löwen und Drachen: super aspidem et basiliscum ambulabis et conculcabis leonem et draconem." Oft wird Christus selbst dargestellt mit seinen Füßen einen Löwen und einen Drachen niedertretend; noch das Mosaik Cimabue's in der Chornische des Domes zu Pisa aus dem Jahr 1302 hat dieses Motiv und diese Inschrift. In einem Münchener Codex aus dem zwölften Jahrhundert (vgl. Stockbauer's Kunstgeschichte des Kreuzes, S. 216) durchsticht das Kreuz einen Löwen, einen Drachen und Basilisk. Wird doch auch auf den romanischen Grabsteinen die Seligsprechung des Todten gewöhnlich dadurch bezeichnet, daß der Todte, gleichviel ob Mann oder Weib, seine Füße auf einen Löwen oder Drachen setzt! Die Architektur, in welcher die antike Kunstgewohnheit, die Untersätze der Tische und Geräthe als stilisirte Thierköpfe und Thiertatzen zu bilden, noch immer lebendig fortwirkte, ergriff auch ihrerseits diese Symbolik. Der Bischofsstuhl in der Grottenkirche zu Monte S. Angelo (Schulz, Taf. 41), welcher zwischen

den zwei liegenden Löwen, auf die er gestellt ist, die Inschrift: „Sumo leoni“ trägt, bezeugt diese Symbolik mit klarster Bewußtheit. So ist der romanische Brauch, die Säulen auf Löwen zu stellen, nichts anderes als die symbolische Hinweisung auf die sieghafte Ueberwindung der Macht des Teufels durch die Macht Christi. Und dieselbe Symbolik liegt auch in der bildnerischen Ausstattung der Mittelsäule. Dem sitzenden Löwen, zwischen dessen Vordertatzen ein Ochsenkopf liegt, sind hier als bedeutsame Thiersymbole der Greif und der Hund beigesellt. Der Greif erscheint auf allen mittelalterlichen Kunstdenkmalen als Raubthier, also als unrein, als teuflisch. Und wenn er in der Ornamentation der Fußständer romanischer Leuchter immer nur im Verein mit Löwen und Drachen und Basilisken und anderen solchen Thierunholden gefunden wird, so ist klar, daß er in dieser Verwendung nicht, wie man wohl gemeint hat, als Lichtsymbol zu fassen ist, sondern vielmehr als ein Angehöriger jener Mächte der Finsterniß, denen erst, wie sich die Inschrift des jetzt im Kensington-Museum befindlichen Leuchters von Glocester aus dem Anfang des zwölften Jahrhunderts ausdrückt, die leuchtende Lehre gepredigt werden soll. Ebenso unzweifelhaft ist die Bedeutung des Hundes; zumal hier in der Gruppirung mit Eule und Schlange. Nach Psalm 22, 17. 21 und Apokalypse 22, 15 wird in der mittelalterlichen Kunst der Hund fast immer zur Rotte des Bösen gerechnet, obgleich er allerdings zuweilen, ja sogar hier an dieser Kanzel selbst, in der allegorischen Statuette der Treue, auch zur Bezeichnung der Treue benutzt wird. Wie aber sind die drei Männer zu deuten, welche die drei anderen Seiten der Basis einnehmen, die absichtlich häßlich gebildeten, die trotzigen und doch gebückten? Es ist ein oft wiederkehrendes Symbol, die Zusammenstellung mit jenen dem Reich des Teufels angehörigen Thierungethümen ist typisch. Wie die Hereinziehung nordischer Sagengestalten überhaupt, so ist auch hier die Deutung auf Gnomen bestimmt abzuweisen. Die richtige Erklärung geben die großen cyklischen Compositionen der romanischen und gothischen Portalbildnereien. In

der goldenen Pforte zu Freiberg z. B. treten die das Evangelium verheißenden Vorgänger Christi ebenso auf schmerzdurchwühlte Menschenköpfe wie auf die Köpfe von Löwen und Affen und Basilisken. Es sind die Ketzer und Sünder und, wie die Nacktheit der einen dieser Gestalten deutlich bezeugt, die Ungetauften.

Ueberall unentrinnbare, wenn auch widerwillige Unterwerfung.

Die Macht des Widersachers ist vernichtet; er muß dem Herrn dienen als Stütze und Schemel. „Dazu ist erschienen der Sohn Gottes, daß er die Werke des Teufels zerstöre.“ 1. Joh. 3, 8.

Und die Verherrlichung des Segens der Heilslehre wird noch weiter geführt.

Zwischen den Tatzen der gefräßigen Raubthiere lagern friedlich und unangefochten kleine wehrlose Thiere, ein Hase, ein Widder, ein Kalb. Wir haben um so mehr nach der Bedeutung dieser kleinen Thiergestalten zu fragen, da deren Beigabe durch keinerlei Formmotiv bedingt ist, also wesentlich nur aus der inneren Nothwendigkeit der Idee selbst quillt. Für die Antwort aber ist entscheidend, daß diese kleinen Thiere so durchaus friedlich und sorglos, in einzelnen Fällen sogar ruhig schlummernd sind, während sie in anderen Bildwerken dieser Art, welche der Gothik angehören oder ihr doch zuneigen, wie z. B. an der Kanzel Giovanni Pisano's im Dom zu Pisa, ja sogar an der Kanzel Niccolo Pisano's im Dom zu Siena von den Klauen der Raubthiere beutegierig umfaßt und zerfleischt werden. Der Sinn ist unzweifelhaft. Diese Symbolik ist hervorgegangen aus der Verheißung des Propheten Jesaias 11, 6: „Die Wölfe werden bei den Lämmern wohnen und die Pardel bei den Böcken liegen.“ Verwandte Ornamentmotive kehren überall wieder. Wenn der Prophet an jener Stelle fortfährt, daß fleischfressende Thiere weiden werden wie die Rinder und daß ein Säugling seine Lust haben wird am Loch der Otter und daß ein Entwöhnter seine Hand stecken wird in die Höhle des Basilisken, so zeigen gar manche Bildnereien die bildliche Verwerthung auch dieser Gleichnisse. A. Springer hat in den „Mit-

theilungen der k. k. Centralcommission" (1860, S. 320) solche Beispiele zusammengestellt. Löwen und Drachen, welche an Laub und Ranken zehren, sind ein beliebtes Motiv in der Ornamentation romanischer Leuchter und Bischofsstäbe. Und kleine Knaben in stolzer Ruhe zwischen wild aufspringenden Löwen- und Drachenungethümen stehend, oder Männer, welche die Hände in die Verstecknisse von Drachen und Schlangen strecken, sind namentlich in der Portalcomposition französischer Kirchen häufig.

Trefflich sprechen das Prophetenwort die auch von Springer angeführten Worte Fulco's Bellovacensis aus (De nuptiis Christi et ecclesiae l. VI. Spicil. Solesmense 3, 113):

> Pax erit in terris, quae tunc descendet ab astris,
> Bos non draconem metuet, non agnus leonem.
> Agnis atque lupis, canibus concordia cervis
> Tunc erit, et nullum serpens spuet ille venenum.

Die Heilsgeschichte hat sich vollendet. Es ist die Sicherheit der Schwachen, es ist das Wandeln im ewigen ungetrübten Frieden. Die Darstellung der Bewältigung des Teufels erweitert und vertieft sich zu einem Hinweis auf die Unschuldswelt des Paradieses, auf die Herrlichkeit des himmlischen Jerusalem.

„Freuet Euch mit Jerusalem und seid fröhlich über sie, Alle, die Ihr sie lieb habt. Freuet Euch mit ihr, Alle, die Ihr über sie traurig gewesen seid. Ihr sollt Euch ergötzen von der Fülle ihrer Herrlichkeit." Jesaias 66, 10. 11.

Zum Schluß aber haben wir noch die figürliche Gestaltung der beiden Lesepulte in Betracht zu ziehen.

Unten am Treppenaufgang steht das eine dieser Pulte; eine Säule, deren Capitell dem von zwei schwebenden Engeln getragenen Buchgestell als Untersatz dient und deren Basis auf dem Rücken eines ruhig hingelagerten, aber stolz aufblickenden Löwen aufsetzt, der in den Tatzen einen Hirschkopf hält; das Geweih des Hirschkopfes ist abgebrochen, aber man sieht noch deutlich die Bruchflächen.

Wie der Löwe dieses unteren Lesepultes zu deuten sei, ist nicht ohne Schwierigkeit. Es liegt nahe, auch diesen Löwen ebenso als das Symbol der überwältigten Teufelsmacht zu fassen, wie die Löwen an den anderen Säulenbasen. Und in der That ist dies von manchen Erklärern geschehen, selbst von Gustav Heider in seiner feinsinnigen Abhandlung über Thiersymbolik (S. 20). Doch ist eine andere Deutung wahrscheinlicher. Es ist eine seltsame, aber allgemein bekannte und fest bezeugte Thatsache, daß der Löwe, obgleich Symbol des Teufels, in der mittelalterlichen Anschauung gleichwohl zugleich das Symbol Christi war. Wie für die Beziehung des Löwen auf den Teufel, so waren auch für die Beziehung des Löwen auf Christus bestimmte biblische Gleichnisse maßgebend. Im 1. Buch Mosis 49, 9 wird Juda ein junger Löwe genannt, und in der Offenbarung Johannis 5, 5 wird Christus selbst als der Löwe bezeichnet, der da ist vom Geschlecht Juda (ecce vicit Leo de tribu Juda, radix David). Und das Mittelalter (vgl. Physiologus Theobaldi Episcopi in Auber's Histoire du symbolisme religieux 1871. Bd. 3, S. 482) fügte das weitere Gleichniß hinzu, daß, wie der Löwe erst drei Tage nach seiner Geburt die Augen öffne, dann aber auch im Schlaf die Augen nicht mehr schließe, so auch Christus drei Tage im Grabe geruht habe, seitdem aber wache er immerdar, pervigil ut pastor, ne deviet a grege rector. Die Kirchenväter liebten es, mit diesem widerspruchsvollen Doppelsinn rhetorisch zu spielen. Augustinus sagt Homilia 34: Quae fortitudo leonis contra illum leonem, de quo scriptum est: Vicit leo de tribu Juda. Und noch bestimmter sagt er in den Serm. de tempore 174: „Quis non incurreret in dentes leonis hujus (diaboli), nisi

Fig. 2.



Lesepult.

vicisset leo de tribu Juda; contra leonem leo.“ Sollte nicht auch hier in diesem Löwen des Lesepultes die Hinweisung auf Christus gemeint sein? Es ist wohl zu beachten, daß dieser Löwe ein liegender ist, während die Löwen der anderen Säulenbasen schreitend aufrecht stehen. Die Schriftstellen, 1. Buch Mosis 49, 9 und 4. Buch Mosis 24, 9, Juda mit dem Löwen vergleichend, beschreiben diesen Löwen ausdrücklich als niedergeknieet und sich lagernd. Liegend wird in diesem Sinn auf einem Wandbild der Kirche des Conventes Philotheos auf dem Berge Athos (vgl. Didron, Hist. de Dieu, p. 348) der Löwe neben dem Christuskind dargestellt. Liegend, wenn auch mit aufgerichteten Vorderfüßen und mit stolz emporgewendetem Haupt, sind alle jene Löwen, welche wir ohne Ausnahme in allen Ländern des mittelalterlichen Kunstlebens, vornehmlich aber in Italien, als machtvolle Wächter des Heiligthums an den Eingangspforten der romanischen und frühgothischen Kirchen finden, gleichviel ob sie in antikisirender Reminiscenz als freie und selbständige Statuen gebildet sind oder ob sie nur in architektonischer Unterordnung den Portalsäulen als Träger dienen. Liegend sind namentlich auch alle Löwen, denen wir nicht selten als krönendem Abschluß auf der Deckplatte solcher Portalsäulen begegnen, welche größere cyklische Compositionen umrahmen. Beleg dafür sind die liegenden Löwen auf den Frontsäulen der Goldenen Pforte von Freiberg; ihre Bedeutung ist hier um so unzweifelhafter, da sie unmittelbar die Grenzscheide bilden zwischen den unteren Darstellungen der Vorläufer Christi und zwischen den oberen Darstellungen des von den heiligen drei Königen göttlich verehrten Christuskindes und der jubelnden Himmelsglorie. Gleich jenen liegenden Löwen am Eingang der Kirche ist der liegende Löwe am Eingang der Kanzel dem bedrückten Gemüth ein Mahnruf zu fester Zuversicht, eine Verheißung des Schutzes und Sieges.

Das obere Lesepult, die Krönung des Gesimses der Brüstung, ist ein Adlerpult; eine Form, die sich bereits an den alten Ambonen ausgebildet hatte. Das Buchgestell ruht auf den Schwingen eines

hoch aufgerichteten mächtigen Adlers; unter dessen Krallen ein schlummernder Hase. Meist ist der Adler eine Hindeutung auf den Evangelisten Johannes, als den Schutzpatron des Predigtamtes. Auf vielen Kanzeln hat das Pult als Inschrift das Johanneische Wort: „In principio verbum erat"; die Kanzel zu Pianella (Schulz, Bd. 2, S. 22) hat die Inschrift: „More volans aquilae verbo petit astra Johannes." Oft aber gilt der Adler tiefer und allgemeiner als Zeichen der Erhebung, der Macht, des Sieges. Das Christenthum scheute sich um so weniger, den stolzen Vogel des Zeus als Hinweisung auf die Majestät Gottes beizubehalten, da schon Ezechiel (17, 23) den Adler ein Gleichniß Gottes genannt hatte. Auf vielen Lesepulten steht daher der Adler auf der Weltkugel. Wenn Niccolo Pisano in die Krallen des Adlers einen schlummernden Hasen legt, so deutet er auf den Trost und Schutz, den die Schwachen und Schuldlosen im sichern Hort des Evangeliums finden. Es ist der rhythmische Wiederklang jener Darstellungen des ewigen ungetrübten Friedens, der in den schlummernden Thieren am Fuß der Kanzel so befreiend und trostreich ausklingt.

Das Adlerpult ist der krönende Abschluß. Auch am Tympanon der alten St. Paulskirche zu Rom thronte, ganz in antiker Weise die Schwingen weit ausbreitend, der Adler.

„Aquila Ezechielis
Sponte missa est de coelis,
Volat ipsa sine meta,
Quo nec vates nec propheta
Evolavit altius."

Wie reich gegliedert ist diese Composition und doch wie durchaus einheitlich und fest geschlossen!

Was wir in redender Betrachtung und Schilderung nur als ein Nacheinander empfinden, wirkt in der bildenden Kunst als ein lebendiges Neben- und Miteinander, als ein ergreifendes Zusammen. Und was wir, die wir den kirchlichen Anschauungen des

Mittelalters entwachsen sind, uns erst auf langen und mühsamen Umwegen der Forschung erschließen müssen, das war dem mittelalterlichen Christen unmittelbar faßlich, vom Herzen zum Herzen sprechend.

Es ist ein lauter und eindringlicher Weckruf zum unerschütterlichen Glauben an die Macht und den Sieg des Herrn, an die Macht und den Sieg Jesu Christi. Und wie geeignet war ein so tiefsinniger Bilderschmuck für die Kanzel eines Baptisteriums, das die geweihte Stätte ist, in welcher die noch Ungetauften durch die heilige Taufe theilhaftig werden des Reiches der Gnade!

II.

Der Ursprung der Renaissance.



1.

Petrarca und Boccaccio.

Ein zwiefacher Lorbeerkranz umschlingt das Haupt Petrarca's und Boccaccio's. Unsterbliche Dichter, sind sie zugleich unsterbliche Männer der Wissenschaft.

Sie, die mit Dante den Ruhm theilen, die Begründer und Meister der neuen volksthümlichen italienischen Literatur zu sein, sind zugleich die begeisterten Wiedererwecker der lang vergessenen Alterthumsstudien, die Begründer und Bahnbrecher jener gewaltigen Geisteswandlung, die, weil sie mit den Schranken des Mittelalters brach und das Sinnen und Denken der Menschen wieder zu einem freieren und reineren Menschheitsideal zurückführte, von der Geschichte mit dem Ehrennamen des Humanismus bezeichnet und gefeiert wird.

Petrarca und Boccaccio haben nie den Drang gefühlt, sich über den Grund und das Wesen dieser denkwürdigen Doppelstellung Rechenschaft abzulegen. Als sie im Alter mit ihrem wissenschaftlichen Ruhm die Welt erfüllten, sahen sie auf ihre Dichtungen vornehm herab wie auf bedauerliche Jugendsünden. Und diese gewaltsame Scheidung der in sich einheitlichen Persönlichkeit ist bis auf den heutigen Tag in Geltung. Die Geschichtsschreiber der Dichtung halten sich ausschließlich an die dichterische Seite, die Geschichtsschreiber der Wissenschaft

ausschließlich an die humanistische. Auch die Festreden, welche am 18. Juli 1874, bei der Feier der fünfhundertjährigen Wiederkehr des Todestages Petrarca's, in Padua und Avignon gehalten wurden, zerfielen wesentlich in diese zwei Gruppen; die einen sangen und sagten von Petrarca, dem großen Dichter, die anderen von Petrarca, dem großen Humanisten, und, wie es die politischen Stimmungen und Zustände nahelegten, von Petrarca, dem glühenden Patrioten. Selbst die Biographen Petrarca's und Boccaccio's begnügen sich mit der rein äußerlichen Nebeneinanderstellung der dichterischen und wissenschaftlichen Thätigkeit, ohne irgend zu fragen, wie beide Seiten mit einander zusammenhängen und inwieweit sie einander bedingen.

Und doch kann für Den, der sich die dichterische Eigenart Petrarca's und Boccaccio's zu klarer Einsicht gebracht hat, kein Zweifel sein, daß sich ihre dichterischen Stimmungen und Ziele zu ihren humanistischen Zielen und Bestrebungen durchaus wie Ursache und Wirkung verhalten, und daß Petrarca und Boccaccio nimmer jene großen Humanisten geworden wären, wären sie nicht jene großen Dichter gewesen.

Es ist wichtig, diese innere Einheit und Zusammengehörigkeit der scheinbar weit auseinanderliegenden Richtungen scharf ins Auge zu fassen. Indem wir den Ursprung und die innere Entwickelungsnothwendigkeit der Begründer des Humanismus belauschen, belauschen wir den Ursprung der modernen Bildung, belauschen wir den Uebergang des Mittelalters in die neue Zeit.

Die ersten Anfänge der beginnenden neuen Zeit regen sich schon in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Die höchste Blüthe des Mittelalters und die Ursachen seines allmäligen Abwelkens liegen dicht bei einander. Von keiner geschichtlichen Epoche gilt so wie von dem Ende des 13. und von dem Anfange des 14. Jahrhunderts das tiefe Wort Ranke's: „Es ist zuweilen, als träten die Ideen, welche die Dinge bewegen, die geheimen Grundlagen des Lebens, einander sichtbar gegenüber."

In Innocenz III. (1198 — 1216) hatte die päpstliche Macht=

stellung ihren höchsten Gipfel erreicht. Die ekstatische Erregung, welche die Abenteuerlichkeit der Kreuzzüge in den Gemüthern zurückgelassen hatte, war eine schwärmerische Glaubensinbrunst, wie sie nie zuvor in der Welt gesehen worden. Zu derselben Zeit, da das Ritterthum sich in seinem strahlendsten Glanz entfaltete und das weltliche Epos und Minnelied seine köstlichsten Blüthen trieb, gründeten der heilige Franz von Assisi und der heilige Dominicus den Orden der Franciscaner und Dominicaner. Auf allen Märkten und Straßen predigten wandernde Bußprediger die Rückkehr zu dem Ideal entsagender Armuth und weltverachtender Askese. Es erhob sich die Scholastik, die ihren Beruf darin suchte, die überkommene Glaubenslehre sich durch denkende Erkenntniß zum eigensten selbsterrungenen Besitzthum zu vertiefen. Neben die Scholastik stellte sich die christliche Mystik, welche Goethe treffend die Scholastik des Herzens genannt hat. Mitten aus dieser tiefen religiösen Begeisterung heraus entstand die tief innerliche hymnische Franciscaner-Poesie, von welcher das unsterbliche Stabat mater und das gleich unsterbliche Dies irae, Dies illa so herrliches Zeugniß ablegen. Wolfram von Eschenbach dichtete sein Epos vom heiligen Gral. Und immer mächtiger entfaltete sich jener gewaltige Baustil, der in seinen ersten Anfängen schon in der Mitte des 12. Jahrhunderts in der Abtei von St. Denis hervortrat und seitdem mit wunderbarster Raschheit sich in alle Länder der Christenheit, namentlich diesseits der Alpen, verbreitete, der Baustil der Gothik. Das zerknirschte Sehnen aus der Sündhaftigkeit des Fleisches in die reine Körperlosigkeit, aus dem irdischen Trübsal in die ungetrübte Seligkeit des Jenseits verkörpert sich in großartigster Monumentalität in Bauformen, welche die starre Masse der Mauer auf das möglichst geringste Maß zurückführen und mit dieser Aufhebung und Durchgeistigung alles blos Massenhaften folgerichtig die entscheidende Betonung der den Blick zwingend nach oben führenden Höhenrichtung verbinden. Im Innern die ergreifende Poesie der unüberschaubar großen Raummassen, des pulsirend belebten Geflechtes der steil auf-

steigenden Spitzbogenwölbung, der hochragenden, mystisch durchglühten Fenster; im kunstvollen Außenbau das unablässige Sichsteigern des kraftvollen Emporstrebens in den Strebepfeilern, in den zahllos aufwachsenden Spitzgiebeln und Spitzsäulen, in der steilen mächtigen Dachbildung, in den gewaltigen Thurmbauten, die, je weiter die Bewegung nach oben dringt, in ihren Formen und Verhältnissen nur immer kühner und schlanker und leichter werden und deren äußerste Spitze tief eindringlich in das Symbol des Kreuzes ausklingt.

Gleichwohl war in Italien bereits eine mächtige Gegenströmung vorhanden.

Die Kämpfe zwischen dem Papst und dem Kaiser und zwischen dem Kaiser und den einzelnen Landeshoheiten, die Verfassungswirren des republikanischen Städtewesens, die Verbindlichkeiten und Schutzbedürfnisse des mächtig emporblühenden Handels hatten die Anregung zum emsigsten Studium des alten römischen Rechtes gegeben. Auf der Universität zu Bologna, welche oft mehr als zehntausend Studenten zählte, bildete sich eine berühmte Juristenschule; und bald traten neben die Universität von Bologna die Universitäten von Padua und Neapel. An dem Studium des römischen Rechts wuchs und erstarkte das Studium der römischen Literatur und Geschichte, das in Italien sogar in den finstersten Zeiten des Mittelalters niemals völlig erstorben war. Schon träumte Arnold von Brescia, welcher in begeisterter Sehnsucht nach den Zuständen des Urchristenthums das weltliche Besitzthum des Papstes bekämpfte, von Herstellung der alten römischen Republik in Rom. Man gewann wieder Sinn und Liebe für die altrömischen Oertlichkeiten und Kunstdenkmale. Die sogenannten Mirabilia Urbis Romae sind die ersten, noch ganz in das Traumleben der Sage gehüllten Anfänge römischer Topographie und Archäologie. Man sammelte Blumenlesen aus römischen Dichtern, aus Vergil und Ovid und Horaz; ja um Vergil schlang sich sogleich die üppigste Sagenbildung. Es war die Zeit, in welcher Ricordano Malaspini seine Florentiner Chronik schrieb,

deren Grundgedanke, wenn wir nach den neuesten Angriffen noch an der Aechtheit derselben festhalten dürfen, darin besteht, den Ursprung der Florentinischen Staatseinrichtungen und Adelsgeschlechter unmittelbar aus dem Alterthum herzuleiten. Es war die Zeit der antikisirenden Bauten des Baptisteriums und der Kirche von S. Miniato zu Florenz, der antikisirenden Bildwerke Niccolo Pisano's an der Kanzel des Baptisteriums zu Pisa, des antikisirenden Decorationsstils der Cosmaten, der antikisirenden, lateinisch gedichteten Tragödien Albertino Mussato's. Während diesseits der Alpen die Gothik immer mächtiger emporwuchs und ihre gewaltigsten Werke errichtete, errang sich in Italien der romanische Stil durch seine sinnige Anlehnung an antike Vorbilder eine Reinheit und Feinheit der künstlerischen Auffassung und Durchbildung, die man mit Recht als Vorrenaissance, d. h. als den Vorfrühling des Wiedererwachens der antiken Formenwelt, zu bezeichnen gewohnt ist.

Lange Zeit gehen beide Richtungen Hand in Hand. Noch immer bleibt die mittelalterliche Kirchlichkeit das Maßgebende. Ja der fromme Eifer der Franciscaner und Dominicaner weiß sogar der über die Alpen dringenden Gothik über die Vorrenaissance den Sieg zu verschaffen, wenn auch nur unter dem Zugeständniß bedeutender Umbildungen zu Gunsten größerer Ruhe und klarerer Faßlichkeit. Dennoch war die Enge und Ausschließlichkeit des mittelalterlichen Geistes gebrochen. Das Denken und Empfinden der Menschen war weiter, freier, unmittelbar menschlicher geworden.

Das unvergänglich großartige Denkmal dieser ringenden Zeitwirren ist Dante's Göttliche Komödie, deren Entstehung wahrscheinlich in die Jahre 1300 bis 1318 fällt. Der Grundgedanke ist noch durchaus mittelalterlich. Nicht blos die dogmatische Gliederung in Hölle und Fegfeuer und Paradies, sondern vor Allem auch die ganze Art der Vertheilung und Abwägung der Strafen und Büßungen und Belohnungen und das begeisterte Aufgehen in der scholastischen Philosophie des gefeierten Thomas von Aquino. Die antiken

Dichter und Philosophen, so hoch sie gepriesen werden, verharren im Limbus; und selbst Vergil, der dem Dichter in den Wanderungen durch die Hölle und das Fegfeuer Lehrer und Führer war, muß bei dem Eintritt in das Paradies die Führung an die göttliche Beatrice überlassen, „weil Der, der nie des Herrn Gesetz erkannte, nicht zu dem Sitz der Seligen gelangen darf." Und doch erklingen bereits überall die stolzen Klänge einer neuen Denkart, in welcher der Mensch nach langer langer Selbstentfremdung endlich sein eigenes eingeborenes Wesen wiedergefunden hat. Wie die herrlichen Sonette und Canzonen der Vita nuova von der läuternden Gewalt der Liebe singen mit einer Gluth und Wahrheit tiefinnersten Erlebnisses und mit einer Feinfühligkeit psychologischer Selbstbelauschung, die dem Dichten der Troubadours noch völlig fremd ist, so ist auch die Göttliche Komödie trotz all ihrer theologisirenden Färbung wieder das erste Gedicht, das von den Idealen des ächt und rein Menschlichen, von der Begeisterung für Liebe und Ruhm und Glück, für Thatkraft und Leidenschaft, für Freiheit und Vaterland getragen und durchglüht ist. Ja die Göttliche Komödie ist fast mehr noch als ein religiöses Gedicht ein politisches Gedicht, das über die Parteiführer der jüngsten Vergangenheit mit unerbittlicher Strenge Gericht hält und sehnsuchtsvoll nach dem rettenden Cäsar ausschaut, der die Uebermacht des Papstthums brechen und das verwittwete und seufzende Italien wieder zu Größe und Einheit führen soll.

Und neben Dante steht Giotto, der große Maler; nicht abhängig von ihm, aber erfüllt von denselben Stimmungen und Ideen, einer der mächtigsten Geister aller Kunstgeschichte. Er ist der Begründer und Ahnherr jener großen Monumentalität, die der unterscheidende Grundzug der italienischen Malerei ist; von einer Macht und Tiefe des Gedankens und von einer festen Einheitlichkeit und Folgerichtigkeit in der Erfindung und Anordnung weitausgedehnter cyklischer Composition, die von den Malern der nächstfolgenden Geschlechter nur selten wiedererreicht und erst von den großen

cyklischen Compositionen Michelangelo's und Raffael's überboten wurde. Und zugleich belebt und verinnerlicht er die hoheitsvollen starren Typen der Byzantiner zu einer Naturwahrheit in der Gestaltung und Bewegung, zu einer Frische und Fülle der Motivirung, zu einer Poesie der Seelenmalerei, die um so ergreifender wirkt, je naiv sachlicher sie ist und je inniger sie bereits, obgleich ihr noch die volle plastische Körperlichkeit und namentlich in der Gesichtsbildung die volle individualisirende Kraft fehlt, alle wärmsten Herzenstöne anschlägt, fromme Gottergebenheit, schalkhaften Frohsinn, Weh der Verzweiflung.

Bald aber traten Ereignisse ein, welche die mittelalterlichen Gewalten und Lebensformen von Grund aus in Trümmer schlugen.

Die entscheidende Wendung ist der Anfang des 14. Jahrhunderts.

Seit dem Sturz der Hohenstaufen — Conradin's Haupt fiel 1268 — war die Idee des römisch-deutschen Kaiserthums, die noch das höchste politische Ideal Dante's war, immer mehr und mehr entwurzelt. In ganz Italien neue Staatenbildungen. Monarchische Gewaltherrschaften, in denen Herrscher war, wer durch Kraft und Schrecken emporzukommen und sich durch Kraft und Schrecken zu behaupten wußte; städtische Republiken, blühend durch ein freies und betriebsames Bürgerthum, aber wechselvoller als je dem wildesten Parteihader und Verfassungsstreit preisgegeben. Und mit der Verlegung des päpstlichen Sitzes nach Avignon — 1308 unter Clemens V. — war ein großer Theil der Macht und der geheimnißvollen Weihe des Papstthums geschwunden. Um so rettungsloser, je sündhafter das Treiben am Hofe von Avignon war. Klagelieder und Bußpredigten verkündeten das Kommen des Antichrist.

Es war, als sei den Menschen der Boden unter den Füßen weggezogen. Alle Ueberlieferungen, welche bis dahin bindende Kraft gehabt hatten, waren erschüttert. Der Mensch sieht sich lediglich auf sich selbst gestellt. Thatkraft und Leidenschaft sind entfesselt. Alle unergründlichsten Untiefen des menschlichen Herzens gewinnen offene

Sprache. Es ist eine Zeit ebensosehr des höchsten idealen Aufstrebens wie der schrankenlosesten Ruchlosigkeit.

Ein neues Geschlecht war in dieser drangsalvollen Zeit erstanden; ein neues Geschecht voll leidenschaftlicher Kämpfe, voll neuer Hoffnungen, voll neuer Ziele.

Petrarca und Boccaccio sind die Vorkämpfer dieses neuen Geschlechtes, die Dolmetscher seiner Stimmungen und Empfindungen, die Führer seines rastlos vorstrebenden Bildungsdranges.

Noch schrieb Dante an seinem großen Gedicht, als Petrarca und Boccaccio geboren wurden; Petrarca 1304 und Boccaccio 1313. Dennoch ist die Welt Dante's und die Welt Petrarca's und Boccaccio's durch eine unermeßlich weite Kluft geschieden.

In Petrarca und Boccaccio sind auch die letzten Nachklänge des Mittelalterlichen verklungen. Das stolze Selbstgefühl von dem Recht und der Macht der eigenen freien Persönlichkeit, das sich in Dante bereits so bedeutsam angekündigt hatte, hat in Petrarca und Boccaccio seine Erfüllung gefunden. Das eigenste Lebensgeheimniß Petrarca's und Boccaccio's, ihrer persönlichen Eigenart sowohl wie ihres Dichtens, das der getreue Spiegel dieser persönlichen Eigenart ist, ist die Besitznahme des Menschen von den verborgenen Tiefen seines inneren Seelenlebens, das bisher ganz und gar unter der Obmacht der Kirche gestanden hatte und unter dieser Obmacht nur zu sehr einseitiger und verkümmerter Entfaltung gelangt war, ist das gesteigerte Freiheitsgefühl des Einzelmenschen, das freilich unter dem folgenschweren Mangel leidet, daß es in der Siegesfreude dieser seiner ersten Erhebung und Selbstbefreiung sich überstürzt und in selbstsüchtige Sophistik entartet.

Es ist überraschend, daß niemals die denkwürdige Uebereinstimmung hervorgehoben wird, welche die geschichtliche Stellung Petrarca's und Boccaccio's mit jener tiefgreifenden Geistesrevolution hat, welche um die Mitte des vorigen Jahrhunderts von Rousseau ausging und alsdann in Deutschland von den Trägern der sogenannten

Sturm- und Drangperiode weitergeführt und zu glücklich harmonischem Abschluß gebracht wurde. Hier wie dort derselbe tiefberechtigte Kampf um das Recht der vollen und ganzen Menschennatur gegen die Starrheit althergebrachter überlebter Satzungen, und in diesem Kampf dieselbe sich überstürzende Gefühlsphantastik, dieselbe maßlose Freigeisterei der Leidenschaft. Und hier wie dort dasselbe ernste Streben, diese Irrungen zu überwinden und durch begeisterte Hingebung an die unverlierbaren Ideale des griechisch-römischen Alterthums zu fester Bildungsharmonie zu klären.

Ich stehe nicht an, Petrarca und Boccaccio als die Sturm- und Drangperiode der italienischen Literatur zu bezeichnen. Nur von diesem Gesichtspunkt aus gewinnt Leben und Dichtung Petrarca's und Boccaccio's die richtige Beleuchtung. Die scheinbar so weit auseinanderliegenden Richtungen ihrer dichterischen und wissenschaftlichen Thätigkeit gewinnen die Bedeutung folgerichtiger innerer Entwickelungsnothwendigkeit, fester Einheit und Zusammengehörigkeit.

Petrarca vor Allem ist es, welcher dem Jahrhundert die Losung gab.

Als Dichter ist Petrarca am berühmtesten geworden durch die Sonette und Canzonen an Laura. „Er hat sein Herz entdeckt," das ist das Motto, das ich diesen Sonetten und Canzonen am liebsten geben möchte. Unerschöpflich ist der Dichter in der Schilderung seines liebenden Herzens, das in der Lust und im Weh der Liebe lacht und weint und hofft und bangt, das von der Liebe nicht lassen mag, obgleich die Geliebte die Gegenliebe versagt, und das unabläßig in der Wonne der Erinnerung fortlebt, auch nachdem die Geliebte längst durch den Tod allem irdischen Sehnen und Hoffen entrückt ist. Es ist die warme Herzenssprache herzgewinnender Zartheit und Innigkeit, die weihevolle Stimmung erlebten Glückes und erlebten Schmerzes, tief ergreifendes Seelenleben. Und reizvoll geht durch all dies Leben und Weben der Liebe das tief innige Mitleben der Natur und der umgebenden Landschaft; von Liebe

sprechen Welle und Luft und Blüthenpracht, von Liebe klagt die Nachtigall, zur Liebe ruft das geheimnißvolle Flüstern und Knistern der stillen Waldeinsamkeit, der feierliche Ernst der hochragenden Berge. Dazu der unwiderstehliche Zauber des süßen Wohllauts der Sprache und des Reims, wie ihn nie wieder ein späterer italienischer Dichter erreicht hat, und die feine Geschlossenheit der Kunstform, die seitdem feste Norm des Sonetts geworden ist. Aber zu leugnen ist trotzalledem nicht, gar manche dieser Sonette verfallen in schwächliche Empfindelei. Ja, ist nicht der ganze Zustand eines Menschen, der mehr als dreihundert Sonette auf eine unerwiderte Liebe dichtet und an diese unerwiderte Liebe mehr als zwanzig Jahre seines besten Mannesalters setzt, ein unverzeihlich krankhafter? Es ist Werther, der sein Herz wie ein krankes Kind hält und ihm jeden Willen gestattet.

„Unter allen Besitzungen ist ein eigen Herz die kostbarste, und unter Tausenden haben sie kaum Zwei." Dieses bezeichnende Wort der Sturm- und Drangperiode ist auch die Charakteristik Petrarca's, seiner Größe und seiner Schwäche. Dieselbe überquellende Innerlichkeit und dieselbe kokette Selbstverhätschelung, die der Grundzug seiner Sonette an Laura ist, ist der Grundzug seines ganzen Wesens. Sein Ich ist ihm sein stetes und angelegentlichstes Studium. Nicht blos in vertrauten Freundesbriefen, sondern auch in einer ganzen Reihe von Schriften, die an die Oeffentlichkeit gerichtet sind, sucht er sich und Anderen über seine geheimsten Seelenregungen und deren Widersprüche und Räthselhaftigkeiten Rechenschaft abzulegen; und in dieser grübelnden Selbstbetrachtung kommt er nie über das eitle Gefühl hinaus, daß für solche unergründliche Tiefe und Innerlichkeit in der harten Welt kein Raum sei. Ed io son un di quei che il pianger giova. Petrarca, der Ahnherr tiefster Herzenspoesie, ist zugleich der Ahnherr der modernen Empfindsamkeit, des Weltschmerzes, der modernen Zerrissenheit. Er nennt diese zwiespältige Stimmung dolendi voluptas, Wollust des Schmerzes, oder Acedia, müden Unmuth.

Und diese ruhelose ringende Gefühlsinnerlichkeit ist auch der Nerv und die treibende Kraft der wissenschaftlichen Thätigkeit Petrarca's.

Sie bestimmt deren Richtung und Ziele.

Hier besonders ist es, wo uns die Aehnlichkeit mit Rousseau schlagend entgegentritt.

Wie Rousseau aus der Innerlichkeit seines gefühlsseligen Herzens sich eine Gefühlsreligion schafft, die ebenso gegen die Dürre des Kirchenglaubens wie gegen die Freigeisterei Voltaire's und der Encyklopädisten ankämpft, so hat sich auch Petrarca unter den Einwirkungen des heiligen Augustinus eine Gefühlsreligion geschaffen, die ebensoweit absteht von dem herrschenden Kirchenthum wie von dem gottesleugnerischen Materialismus, für welchen auch in der abendländischen Welt der arabische Philosoph Averroes viele Anhänger gewonnen hatte. Es liegt in Petrarca eine Verinnerlichung des mittelalterlichen Christenthums, die hauptsächlich den Anstoß gegeben hat, daß die Denker der nächsten Zeit auf eine Verschmelzung der Platonischen Philosophie und der christlichen Glaubenslehre ausgingen.

Und wie Rousseau im Unmuth über das Elend der Gegenwart in die Träume eines sogenannten Naturzustandes flüchtete, um aus diesen die Grundlagen eines neuen Staats- und Gesellschaftswesens zu gewinnen, so flüchtete auch Petrarca aus dem Verderbniß des politisch zerrütteten Vaterlandes und aus dem Verderbniß der Kirche, die der am Hof zu Avignon Lebende mit tiefstem Ingrimm als eine spelunca latronum, als eine Mörder- und Diebeshöhle brandmarkt, in eine reinere und freudvollere Vergangenheit; nur daß er diese reinere und freudvollere Vergangenheit nicht in einer phantastischen Traumwelt sucht, sondern in der großen Welt des römischen Alterthums, als dessen Enkel er sich fühlte. An der alten römischen Macht und Größe will er sein gedrücktes Gemüth wieder aufrichten; an den großen Ahnen des Alterthums, „deren Gleichen niemals

auf Erden war," will er, wie er sich vielfach und in den verschiedensten Wendungen ausspricht, Diejenigen vergessen, mit denen ein ungünstiger Stern ihm zu leben beschieden.

In gewohnter Weise hat Petrarca selbst in seinem Brief an die Nachwelt, der eines der wichtigsten seiner zahlreichen Selbstbekenntnisse ist, über den Anfang und das Ziel dieses vielverschlungenen, aber sicher fortschreitenden Bildungsganges Auskunft gegeben. „Mein Geist," sagt er, „liebte es vornehmlich, sich mit Moralphilosophie und Dichtkunst zu beschäftigen; doch vernachlässigte ich die Dichtung im Lauf der Zeit und wendete meine Neigung mehr der Theologie zu, an deren früher verachteten Annehmlichkeit ich immer mehr Geschmack fand. Vor Allem aber gab ich mich der Erforschung des Alterthums hin, da mir die Zeit, in welcher ich lebte, so mißfiel, daß, wenn mir die Liebe zu den mir Theuren diesen Wunsch nicht verwehrt hätte, ich oft gwünscht haben würde, in einem anderen Zeitalter geboren zu sein und mein Zeitalter vergessen zu dürfen; und da ich dies nicht konnte, so strebte ich wenigstens darnach, mich so oft und so innig als möglich in andere Zeiten zu versetzen."

Petrarca wurde durch denselben tief innerlichen Drang nach innerer Selbstbefreiung und Selbstbefriedigung zur begeisterten Erfassung des Alterthums geführt, durch welchen auch Goethe und Schiller bei dem Abschluß ihrer stürmenden Jugendwirren zur begeisterten Erfassung des Alterthums geführt wurden.

Mitten aus seinem tief innersten Entwickelungsleben heraus ist Petrarca der begeisterte Wiedererwecker der Alterthumsstudien, der Schöpfer des Humanismus geworden. Und sein unvergängliches Verdienst ist, daß er mit unermüdlichstem Eifer seine ganze Kraft daran setzte, die versunkenen Schätze der alten Herrlichkeit wieder ans Licht zu fördern. Er suchte von der Literatur der Alten zu retten, was noch zu retten war. Er durchreiste Frankreich, Deutschland, Spanien, alle Theile Italiens, um in den Klöstern

nach alten Handschriften zu forschen; er spornte durch ausgebreiteten Briefwechsel die Gelehrten aller Länder zu gleichem Forscher- und Sammeleifer. Er erweckte Theilnahme für die wissenschaftliche Erkenntniß der alten Oertlichkeiten und Baudenkmale, er wendete seine Aufmerksamkeit bereits auf die alten Münzen und Inschriften.

Die Wirkung Petrarca's war eine unermeßliche. Schnell entzündeten sich die Gemüther, die unter dem gleichen Druck seufzten und das gleiche Bedürfniß innerer Erhebung empfanden. Die Donquixoterie Cola di Rienzo's, welcher wie einst Arnold von Brescia die Größe und Herrlichkeit des alten Rom auch staatlich wiederherstellen wollte, um, wie sein eigner Ausdruck lautet, handelnd auszuführen, was er lesend gelernt hatte, und die flammende Begeisterung, welche diese Donquixoterie nicht blos in Petrarca, sondern bei allen Besten der Zeit fand, ist das lautredende Zeugniß, wie tief und wie unmittelbar sich diese gedrückten und doch so großen Menschen als die Enkel ihrer machtvollen Ahnen fühlten, und welche stolzen Ideale und Zukunftshoffnungen in ihnen wogten und stürmten.

Italien feiert mit Vorliebe Petrarca als glühenden Patrioten. Uns kommt es zu, Petrarca als einen Befreier der Menschheit zu feiern, als einen jener höchsten Genien, deren Spur nicht in Aeonen untergeht.

Boccaccio ist eine durchaus anders geartete Natur als Petrarca; aber der Bildungsgang Boccaccio's ist mit dem Bildungsgang Petrarca's in überraschender Uebereinstimmung. Auch er ist der Dichter jenes gesteigerten Persönlichkeitsgefühls, das wir als die italienische Sturm- und Drangperiode bezeichnet haben; und auch er wird in seinem späteren Alter der Mann der strengen Wissenschaft, der die Anregungen seines großen Freundes Petrarca selbstthätig fortbildet und in sehr wesentlichen Dingen ergänzt und erweitert.

Ueber Boccaccio, den die Meisten jetzt nur vom Hörensagen oder höchstens aus einzelnen seiner Novellen kennen, gehen die

irrigsten Meinungen. Er ist ein Dichter von weit tieferem Gehalt als man ihm meist zugesteht, und er ist ein Dichter von vollendeter künstlerischer Durchbildung.

Es ist für die leidenschaftliche Gefühlswelt, in welcher sich Dante und Petrarca und Boccaccio bewegen, überaus bezeichnend, daß alle drei in ihrem dichterischen Empfinden und Schaffen bedingt und bestimmt werden durch eine tiefe Liebe, die ihr Wesen bis in das innerste Mark durchdringt. Auch für Boccaccio war die Liebe lange Zeit ausschließlichste Herzensangelegenheit; freilich nicht jene erhabene Begeisterung, mit welcher Dante zu Beatrice, nicht jene zarte Innerlichkeit, mit welcher Petrarca zu Laura hinaufschaut. Einer der schönsten Männer seiner Zeit, voll Fröhlichkeit und Sinnengluth, überläßt sich Boccaccio in seiner Jugend allen Lockungen und Irrungen, welche ihm die herrschende Sittenverwilderung bot und erlaubte. In Neapel, wohin er als Jüngling gekommen, war er (1334) in ein leidenschaftliches Verhältniß zu einer vornehmen jungen Frau getreten; sie war die natürliche Tochter des Königs Robert, die Schwester und Freundin der Königin Johanna, die Gemahlin eines neapolitanischen Großen. Unter dem bedeutsamen Namen Fiammetta wird sie in allen Dichtungen Boccaccio's gefeiert. Die wechselvolle und schicksalsreiche Liebe zu ihr ist das Grundmotiv all seines Dichtens, ja recht eigentlich der Ursprung und die Quelle seiner gesammten Empfindungs- und Denkweise.

Wie die herbe und düstere Lebensauffassung Dante's ergänzt wird durch die helle und farbenfrohe Lebensfreudigkeit Giotto's, so wird die eintönige Innerlichkeit Petrarca's ergänzt durch die lichte und vielgestaltige Beweglichkeit Boccaccio's, welcher in seiner sinnenfrischen und leicht erregbaren Seele zwar auch alle Nachtseiten der Leidenschaft kennt, aber doch immer und immer wieder zu heiterem Lebensgenuß hindrängt, ja diesen heiteren Lebensgenuß mit schmeichelnder Sophistik als einziges und höchstes Gut aller Lebenskunst hinstellt.

Indem die Dichtung Boccaccio's aus der Lyrik Petrarca's in die Breite und Thatsächlichkeit der epischen Welt tritt, entfaltet sich in ihr das Leben der Zeit und ihrer geheimsten Stimmungen und Ziele in einer Allseitigkeit, welcher die träumerische Melancholie Petrarca's sorgsam aus dem Wege geht. Um so denkwürdiger und überraschender ist es, daß auch die Dichtung Boccaccio's, und zwar weit mehr noch als die Dichtung Petrarca's, uns genau dieselben Stimmungen und Probleme vorführt, welche später die deutschen Stürmer und Dränger, ohne diesen Ursprung und Zusammenhang zu ahnen und zu wissen, wieder aufnahmen und in ihrer Weise vertieften.

Schon die ersten Jugenddichtungen Boccaccio's, schon der Roman Filocopo, dem die alte schöne Geschichte von Flos und Blankflos zu Grunde liegt, und die wohlklingenden Ottaverimen der erzählenden Dichtung Teseide, die nach A. Ebert's überzeugender Auseinandersetzung (Jahrb. für roman. und engl. Lit., Bd. 4, S. 97 ff.) einem byzantinischen Prosaroman aus dem Ende des 5. Jahrhunderts entlehnt ist, und das Ninfale Fiesolano und das Ninfale di Ameto, Gedichte jener idyllischen Gattung, welche die Italiener Pastorale nennen, handeln von dem Kampf und der Wonne und der läuternden Kraft der Liebe. Allein die eigenste Eigenthümlichkeit Boccaccio's liegt erst in den späteren Dichtungen, im Filostrato, in der Fiammetta und im Decamerone.

Es ist unbegreiflich, wie eine so herrliche Perle ächtester Poesie wie Boccaccio's Filostrato vergessen sein kann. Es ist der laute Jubelruf eines von glücklichster Liebe erfüllten glückseligen Herzens. Das wunderliche Wort „Filostrato", zusammengesetzt aus dem griechischen Wort *φίλος*, das hier fälschlich für die Bezeichnung eines Liebenden gebraucht wird, während es doch immer nur einen Freund bezeichnet, und aus dem lateinischen Wort stratus (geschlagen), bezeichnet den Helden als einen ganz und gar von der Liebe Geschlagenen, als einen uomo vinto ed abbattuto da amore. Als der Dichter dieses Gedicht dichtete, weilte Fiammetta, die Geliebte, auf dem

Lande. Der Dichter, fern von ihr, schwelgt in der Wonne liebender Erinnerung und in der Gewißheit unverlierbaren Besitzes, ergötzt sich aber in dieser Gewißheit mit der Furcht quälender Eifersucht sein übermüthiges Spiel zu treiben. Dieses Glück und diese Furcht schildert er in der alten Sage von Troilus und Cressida, welche sich nach den Fabelbüchern von Dares und Dictys im Mittelalter ausgebildet und in der 1287 verfaßten Historia Trojana des Messinesen Guido de Colonna eine neue Bearbeitung gefunden hatte. Und mit wunderbarster Kunst weiß er die verblichenen Gestalten der Sage mit seinen eigensten Erlebnissen zu beleben und zu durchglühen und damit dem Epischen eine wesentlich lyrische Haltung zu geben. Die erste Bekanntschaft, das endliche Gewinnen der Geliebten, der glückselige Rausch des innigen Einandergehörens, der Schmerz des Abschieds bei der vom Geschick verhängten Trennung, das peinvolle Erwachen der Eifersucht im Herz des Liebenden und die Bethörung zur Untreue im Herz der Geliebten, die Verzweiflung des Verrathenen und sein Aufsuchen des Heldentodes im Schlachtgewühl, sind mit einer Wahrheit und Wärme der Empfindung, mit einer Kenntniß aller geheimsten Herzenstriebe und Herzensirrungen, und zugleich mit einer aus dem Glücksgefühl des Dichters entspringenden, fein ironischen Schalthaftigkeit erzählt, und über dem Ganzen liegt ein Zauber der bis in das Einzelnste abgewogenen Composition und des unvergleichlichsten Wohllauts der leicht dahinfließenden Verse, daß für den, der dieses Gedicht kennt, kein Zweifel ist, daß Pulci und Ariost in Boccaccio nicht blos ihren Vorgänger, sondern auch ihren Meister haben. Chaucer, der nach Boccaccio dieselbe Fabel bearbeitete, hat Boccaccio's lyrische Zartheit verwischt; und Shakespeare war in seinem bekannten Drama durch die Natur der dramatischen Kunst auf durchaus andere Forderungen und Bedingungen gewiesen.

Fiammetta, ein Roman in der Form von Tagebuchbekenntnissen, hat denselben lyrischen Zug; aber es ist nicht die Lyrik der glück=

lichen Liebe, sondern der tief unglücklichen, der in verzehrender Verzweiflung wühlenden. Das Verhältniß zu Fiammetta war durch die Abreise des Dichters von Neapel nach Florenz getrennt. Der Roman ist der Erguß des tiefen Trennungsschmerzes und der nagenden Sehnsucht nach der Wiedererlangung des verlorenen Glücks; aber so, daß der Dichter die Qual des eigenen Herzens in den Mund der Geliebten gelegt hat, in dem feinen Gefühl, daß so ungemessene Liebesklage in der Seele des Weibes eine tiefere Begründung und Rechtfertigung finde als in der Seele des Mannes. Es ist ein Seelengemälde von hinreißender Gluth und Farbenpracht. Die Gefahren der ersten Begegnung, das Glück der tief innigen Liebe, die unbeschränkbare Allgewalt der Leidenschaft und ihr Kampf gegen alle Störungen der feindlichen Außenwelt, die Klage über die plötzliche Trennung, das Verlangen nach dem Entfernten, das Erwachen der Eifersucht, das peinvolle und doch so süße Schwanken zwischen der Furcht des Verlierens und der immer wieder aufdämmernden Hoffnung des Wiedergewinnens, der Aufschrei der Verzweiflung nach der Gewißheit des Verlustes, das Anwachsen des dumpf brütenden Schmerzes, der um so sicherer sein Opfer fordert, je williger sich die gebrochene Seele ihm hingiebt, weil ihr selbst der Schmerz noch eine süße Erinnerung des einstigen Glückes ist, — das Alles ist mit einer psychologischen Wahrheit und Folgerichtigkeit und mit einer Zartheit und Innerlichkeit der Sprache geschildert, die alle Zeit nur einem großen Dichter zu Gebot steht und die in der Zeit einer eben erst werdenden Literatur wahrhaft staunenerregend ist. Keiner wird Boccaccio's Fiammetta lesen, ohne unabläßig an Goethe's Werther erinnert zu sein. Sicher ist die Dichtung Goethe's von unendlich tieferem Gehalt als die Dichtung Boccaccio's. Es fehlt dem Roman Boccaccio's jene gewaltige Unterlage des ununterdrückbaren Unendlichkeitsstrebens, die die Liebestragödie Werther's zur Tragödie des an der Härte des Weltlaufs zerschellenden Herzensidealismus macht; der Roman Boccaccio's ist nichts als die Ge=

schichte einer unglücklichen Liebe, welcher wir Nordländer nicht einmal unsere volle Theilnahme zuwenden können, weil bei unseren glücklicherweise strengeren Begriffen von der Heiligkeit und Unverletzlichkeit der Ehe die Sehnsucht einer verheiratheten Frau nach dem fremden Geliebten etwas Abstoßendes hat. Gleichwohl ist dieser Roman einer der geschichtlich denkwürdigsten Marksteine. Jene gefühlsschwelgerische Herzensverzärtelung, die bereits in Petrarca's Sonetten so verhängnißvoll anklang, hat hier ihren leidenschaftlichsten und gesteigertsten Ausdruck gefunden; Boccaccio's Fiammetta ist ganz und gar ein Kind modernster Empfindsamkeit, deren Ursprung wir meist erst in Sterne und Rousseau und Goethe suchen.

Das Decamerone, das berühmteste Werk Boccaccio's, ja das einzige, das den Namen Boccaccio's im Andenken der Nachwelt noch wachhält, scheint weit abzuliegen von jener überquellenden leidenschaftlichen Gefühlsinnerlichkeit, in welcher die Leiden Fiammetta's ihren eigensten Reiz und zugleich ihre Schwäche haben. Und doch wurzelt auch das Decamerone in derselben Grundstimmung. Es ist derselbe Kampf für das unverbrüchliche Recht der Leidenschaft und deren Ungebundenheit und Schrankenlosigkeit. Nur in anderer Richtung und nach anderen Zielen. Es sind hundert Novellen; ihre Abfassung fällt in die Jahre 1349 bis 1353, also in die Zeit des kräftigsten Mannesalters des Dichters. Die Scenerie ist, daß sieben Mädchen und drei junge Männer während der grauenvollen Pest, die im Sommer 1348 in Florenz mehr als sechsundneunzigtausend Menschen hinraffte, sich in einen anmuthigen Landaufenthalt zurückziehen, um sich dort durch die Erzählung heiterer und ergötzlicher Geschichten über die Noth der Gegenwart hinwegzuscherzen. An jedem Tag zehn Novellen; daher der Name Decamerone (δέκα, ἡμέρα). Mit Recht wird Boccaccio als der erste Novellist aller Zeiten gepriesen. Nicht nur, daß fast jede einzelne Novelle ein höchstes Muster dichterischer Erzählungskunst ist; auch die Vertheilung der Erzählungen je nach den verschiedenen Charakteren der Erzählenden, die wirkungs-

volle Gegenüberstellung des unheimlichen allgemeinen Jammers und der heiteren Genußfreude des hier in reizendster Landschaft und geistvollster Geselligkeit weilenden kleinen Kreises, die feinberechnete Umrahmung durch die ergreifende Schilderung der Pest in der Einleitung und durch die tiefrührende Geschichte von der unbeugsamen Liebestreue der schwergeprüften Dulderin Griseldis am Schluß des Buches, zeugen von einem Künstler, der die Kunstmittel, die er sich mit höchster Genialität selbst erst geschaffen hat, mit klarster Einsicht und mit vollster Sicherheit beherrscht und verwendet. Doch der innerste Kern des Buches ist wurmstichig. Allerdings einzelne Novellen greifen in tiefste Lebensfragen. Von Boccaccio hat Lessing die herrliche Erzählung Nathan's des Weisen von den drei Ringen entlehnt, und Boccaccio selbst macht schon die Anwendung dieser Erzählung auf die Forderung religiöser Duldsamkeit. Von Boccaccio werden die unerbittlichsten Geißelhiebe auf das ungeistliche Leben der Geistlichkeit, besonders der Mönche und Nonnen gerichtet; das Concil von Trient wußte, was es that, als es das Decamerone auf den Index der verbotenen Bücher stellte. Aber viele, ja die meisten dieser Novellen sind von einer Ausgelassenheit und Sinnenüppigkeit, die durch die allgemeine Sittenlosigkeit der Zeit und durch die alle bösen Leidenschaften entfesselnden Einwirkungen der grausen Pest zwar erklärt, aber nicht entschuldigt werden kann; sie wirken um so anstößiger, je mehr der Dichter diesen Erzählungen durch die Darstellung des Sieges überlegener Schlauheit über arglose Einfalt oder selbstsüchtige Beschränktheit den Reiz behaglichen Uebermuths und naiver Schalkhaftigkeit wahrt. Gerade diese verfängliche Seite aber ist es, die das Decamerone für die Charakteristik der italienischen Sturm- und Drangperiode so überaus bezeichnend macht. Sieben Mädchen im Alter von achtzehn bis zu achtundzwanzig Jahren, und drei junge Männer, deren jüngster fünfundzwanzig Jahre alt ist, solche Geschichten sich erzählend und sich höchlich an ihnen ergötzend; und zwar Mädchen und Jünglinge von den durchgebildetsten Formen

feinster und geistvollster Geselligkeit! Das eigenste Wesen des Decamerone ist dieselbe sophistische zügellose Genußlehre, deren Apostel in der deutschen Sturm- und Drangperiode vor Allem Wilhelm Heinse's Ardinghello und dann in der Zeit der romantischen Schule, bis zur Carricatur verzerrt, Friedrich Schlegel's Lucinde war. Das sogenannte junge Deutschland sprach von der Emancipation des Fleisches.

Und gleich Petrarca wurde auch Boccaccio einer der eingreifendsten Begründer und Förderer der humanistischen Richtung.

Auch in ihm war diese Wandlung nur das Ergebniß tiefster Entwickelungsnothwendigkeit. Wie hätte dieser ungestüme weltfrohe Sinn Genüge haben können an der Enge mittelalterlicher Christlichkeit? Namentlich die Art, mit welcher Boccaccio die stürmende Leidenschaft Fiammetta's immer und immer wieder durch Vorbilder und Gleichnisse der alten Götter- und Heldensage zu rechtfertigen und zu verklären sucht, bezeugt, daß für die tiefsten Stimmungen seiner Seele, für seinen tiefberechtigten, wenn auch noch ungebändigten Drang nach Entfaltung der ganzen und vollen Menschennatur Boccaccio Antwort und Gegenbild nur in der freien und bewegten Menschlichkeit der alten Griechenwelt fand.

Als daher Boccaccio in der zweiten Hälfte seines Lebens mehr und mehr sich den begeistertsten Alterthumsstudien zuwendete, trat er in diese Welt des Alterthums nicht als ein Fremder, sondern als ein tiefinnerlich Verwandter. Und durch diesen tiefen Zug innerster Wahlverwandtschaft brachte er den immer noch in ihren ersten Anfängen stehenden Alterthumsstudien eine Erweiterung und Ergänzung, die für das Wesen der modernen Bildung entscheidend geworden. Voigt in seiner trefflichen Geschichte des ersten Jahrhunderts des Humanismus hat Boccaccio sehr ungerecht beurtheilt, indem er ihn nur als einen Abfall von der genialen Höhe Petrarca's in philologische Kleinmeisterei betrachtet. Boccaccio's großes und unentreißbares Verdienst und sein entscheidender Fortschritt über Petrarca

hinaus ist vielmehr, daß, während Petrarca sich ganz ausschließlich nur auf das römische Alterthum beschränkt hatte, Boccaccio keine Mühe und keine Kosten scheute, bis zu den Griechen vorzudringen. Petrarca hatte zwar auch bei einem griechisch redenden Calabresen Unterricht genommen und versucht, mit diesem Plato und Homer zu lesen; aber als ihm ein angesehener Mann aus Constantinopel, Nicolaus Sergius, eine vollständige Abschrift der Homerischen Dichtungen zum Geschenk machte, mußte er doch sich blos mit dem freudeerregenden Anblick dieser Handschrift begnügen, weil, wie er selbst an Sergius schreibt, sein Ohr für griechische Laute noch taub war. Boccaccio machte sich die griechische Sprache nach Kräften zu eigen und suchte sie auch Anderen zugänglich zu machen. Nicht ohne Stolz erzählt er in den letzten Büchern seiner Genealogia Deorum, die überhaupt für die Geschichte des beginnenden Humanismus von großer Bedeutung sind, wie er, wahrscheinlich um 1354, den griechischen Calabresen Leontius Pilatus durch seine inständigen Bitten nach Florenz zog und ihn, den häßlichen mürrischen unholden Gesellen, jahrelang in seiner dürftigen Wohnung beherbergte, wie er neue Handschriften Homer's aus Griechenland sich verschaffte, sie mit ihm las und ihn zu einer lateinischen Uebersetzung veranlaßte, und wie er nicht ruhte und nicht rastete, als bis er es bei der Florentinischen Republik durchgesetzt hatte, daß für Leontius Pilatus (1357) ein öffentlicher Lehrstuhl für die griechische Sprache und für die Erklärung Homer's errichtet wurde. Die erste Frucht dieser griechischen Studien war Boccaccio's Handbuch der Mythologie, die Genealogia Deorum (1359). Statt vornehm über dieses Buch zu spötteln, sollte man sich klar machen, aus welch dürftigen Quellen Boccaccio schöpfte und welch unermeßliche Wirkung es auf lange Reihen strebsamster Menschengeschlechter übte. Noch das berühmte Pastorale Luca Signorelli's, das jetzt eine Zierde der Gemäldegallerie in Berlin ist, stammt in der Art und Weise, wie Pan charakterisirt ist, unmittelbar aus Boccaccio.

Nur allzusehr hat die Nachwelt vergessen, was sie Petrarca und Boccaccio schuldet.

Mit staunenerregender Raschheit fanden diese Anregungen Verbreitung und Fortbildung.

Besonders Florenz, dessen regsame Bevölkerung und freies Verfassungsleben mit den alten Republiken so viel Verwandtes hatte, wurde der Sitz der neuen Bewegung. Gelehrte Byzantiner kamen nach Florenz, junge Florentiner wanderten nach Byzanz. Das 15. Jahrhundert vollendete, was das 14. Jahrhundert begonnen. Die großen Mediciäer, Cosimo und sein Enkel Lorenzo Magnifico, setzten ihren Stolz darein, nicht blos Führer des Staatswesens, sondern auch Führer der Bildung zu sein. Männer wie Niccolo Niccoli, Lionardo Bruni, Ambrogio Traversari, Poggio, Marsiglio Ficino, Lorenzo Valla, Polizian wetteiferten in der Wiederentdeckung der alten Schriftsteller und in deren Erklärung und Verbreitung. Auch die Philosophie der Alten wurde wieder eine lebendige Zeitfrage; in der sogenannten Platonischen Academie strebten Cosimo und Lorenzo und deren Gelehrtenkreise, die Kirchenlehre möglichst den Anschauungen Plato's und der Neuplatoniker zu nähern. Mit Recht konnte Poggio sagen, Athen sei nicht zerstört, sondern nach Florenz übergesiedelt. Und von Florenz aus verbreitete sich die neue Richtung durch ganz Italien. In den Republiken, in Siena, in Venedig, in Genua; ebenso an den Höfen des Königs von Neapel und der Gewaltherrscher der kleinen Fürstenthümer; ja durch Nicolaus V. (Tommaso Parentucelli) und Pius II. (Aeneas Sylvius Piccolomini) und sodann durch Julius II. und Leo X. bemächtigte sie sich sogar des päpstlichen Stuhles. Je einheitlicher sich im Mittelalter unter der Obhut der Kirche die Bildungszustände aller Länder gestaltet hatten, um so schneller erhob sich die gleiche Bewegung in Frankreich, in England und ganz besonders auch in Deutschland. Sogar in Ungarn und Polen finden wir thätige, höchst angesehene Humanisten.

Aus dem frischen Quell des Alterthums schöpfte sich die Menschheit neue Kraft, neue Jugend. Das Studium des Alterthums war studium humanitatis. Bald stand das gesammte Dasein unter der Herrschaft der neuen Richtung. Nur die Aufklärungsphilosophen des 18. Jahrhunderts haben eine annähernd eingreifende Stellung gehabt. Im Vollgefühl des Sieges konnte Leon Baptista Alberti, einer der gefeiertsten und vielseitigsten Männer jener Zeit, schon 1451 im Momus, einem Dialog im Stil Lucian's, sagen: „Wir Philosophen sind die Wissenden, durch unsere Schriften haben wir den Menschen Gesetze gegeben, und sie belehrt, das Leben frei und vernunftgemäß einzurichten."

Wissenschaft und Kunst sind nicht blos die Spiegelbilder des Lebens, sondern auch dessen Führer und Bahnbrecher.

Ein neues Zeitalter war gekommen; eine neue Weltanschauung, eine neue Gesittung. Ein anderer Himmel, eine andere Erde.

2.

Die Monumentalität der Kunst.

Seit dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts war in Italien die neue humanistische Bildung überall herrschend.

Aus dieser humanistischen Bildung und Gesinnung erwuchs die große italienische Kunst.

Die Kunst der Renaissance ist der bildlich monumentale Ausdruck des neugewonnenen freien und reinen Menschheitsideals. Auch die Humanisten und Renaissancekünstler selbst waren sich dieses tiefen inneren Zusammenhanges klar bewußt, ihres gemeinsamen Ursprungs und ihrer gemeinsamen Ziele. Gebend und empfangend stehen sie miteinander in stetem lebendigem Wechselverkehr.

Mochten die Künstler im Ausgang des Mittelalters gesellschaftlich nicht viel über die gewöhnlichste Handwerkerstellung hinausragen, die jubelnde Begeisterung, welche die ersten Bilder Cimabue's und Duccio's erregten, ist das glänzendste Zeugniß, wie sehr dem feinsinnigen Volk der Italiener die Kunst lebendige und allgemeine Volkssache war. Die Humanisten haben von Anbeginn der aufstrebenden neuen Kunst ihre regste Theilnahme zugewendet. Allbekannt sind die Verse Dante's im Purgatorio (11, 94), welche das Emporkommen Cimabue's und Giotto's schildern. Petrarca preist in warm empfundenen Sonetten Simon Martini, den Sienesen; in seinem Testament (Ep. fam. Fracass, 3, S. 54) verehrte er seinem Beichtvater ein Madonnenbild Giotto's. Auch Boccaccio weiß

von Giotto nicht blos lustige Geschichten zu erzählen (Decam. 6, 5); in der Amorosa visione preist er seine Naturwahrheit und Lebendigkeit mit lebhafter Bewunderung. Als die kirchliche Ausschließlichkeit der Kunst mehr und mehr der freieren weltlichen Auffassung gewichen war, übernahmen die Humanisten die Einwirkung auf die Wahl und die Fassung der künstlerischen Aufgaben ganz in derselben Weise, wie sie bisher in den Händen der Geistlichkeit gewesen. Wir wissen, wie bei der Feststellung der alttestamentlichen Geschichten an den Erzthüren Ghiberti's Niccolo Niccoli, Lionardo Bruni und Traversari (Opp. ed Mehus, 2, 373) betheiligt waren, und wie zuletzt das Gutachten Lionardo Bruni's (Rumohr, Ital. Forsch., Th. 2, S. 354) siegte; ebenso waltete der Einfluß Lionardo Bruni's bei Ghiberti's Reliefdarstellung am Reliquienschrein des heiligen Zenobius. Dies Verhältniß bleibt während des ganzen großen Zeitalters unverändert lebendig; wir finden es noch bei Perugino, wir finden es noch bei Raffael. Und überall die engsten persönlichen Beziehungen. Der Künstler fand jetzt auch die angemessene gesellschaftliche Stellung. Lionardo Bruni, Niccolo Niccoli, Poggio, Ciriaco von Ancona, Marsiglio Ficino waren, wie die Briefe der Humanisten bezeugen, mit Brunellesco, mit Michelozzo, mit Donatello, mit Ghiberti, mit Paolo Uccello, mit Luca della Robbia aufs engste befreundet. Die großen Medicäer Cosimo, Piero, Lorenzo Magnifico, begnügten sich nicht mit der mächtigen Einwirkung, die sie durch ihre großartigen, in der Kunstgeschichte seit dem Perikleischen Zeitalter nicht mehr erhörten Aufträge übten; wie mit den Humanisten, so stellten sie sich auch mit den Künstlern durchaus auf den Fuß traulichster Gleichheit.

Wir brauchen nur die geistvollen Grabinschriften Polizian's auf Giotto und Fra Filippo (Opp. 1513, S. 621. 593) zu lesen, um zu erkennen, wie feinsinnig das künstlerisch geschulte Auge der Humanisten auch die besonderen Eigenthümlichkeiten der einzelnen Künstler zu erfassen verstand. Um so ärgerlicher ist es, daß die

Humanisten in ihrer Vorliebe für ihre lateinische Phraseologie statt bestimmter Kunsturtheile meist nur überschwengliche Vergleiche mit Phidias und Apelles und Pyrgoteles und den anderen großen Künstlern des Alterthums geben, die um so nichtssagender sind, je weniger man damals mit diesen Namen anschauliche Begriffe zu verbinden wußte; eine leidige Unart, welcher sich selbst Francesco Francia in seinem berühmten Sonett an Raffael, ja selbst Ariost in jenen schwungvollen Versen im Eingang des dreiunddreißigsten Gesanges des rasenden Roland, die den Ruhm der großen Maler seines Zeitalters feiern, noch schuldig gemacht haben. Und noch ärgerlicher ist, daß, wahrscheinlich weil in der alten Literatur ein leitendes Vorbild fehlte, keiner der Humanisten es unternommen hat, eingehende Künstlerbiographieen zu schreiben, obgleich Vespasiano Fiorentino und Bartolomeo Fazio in ihren Lebensbeschreibungen berühmter Zeitgenossen überall die regste Kunstliebe zeigen und Ghiberti sogar bereits mit einer autobiographischen Skizze vorangegangen war.

Jedoch das Entscheidende für die Gestaltung des neuen Kunstlebens wurde, daß auch die Künstler den mächtigen Anregungen, welche ihnen die humanistische Bildung bot, die wärmste Empfänglichkeit entgegentrugen.

Die Künstler dieser großen Kunstzeit fürchteten noch nicht, wie gar manche Künstler unserer Tage, durch ernstes Bildungsstreben ihre Naivität und Ursprünglichkeit zu beeinträchtigen. Sie erfüllten sich mit dem Wissen der Zeit. Ja die begeisterte Hingebung an die Macht der Bildung ist der bestimmende Grundzug der Renaissancekunst.

Leon Baptista Alberti verlangt in seiner Schrift über die Malerei, daß der Maler, dessen Werke nicht blos die Augen, sondern auch das Gemüth des Beschauers ergreifen sollen, sittlich tüchtig und umfassend gebildet sei. Sittlich tüchtig, weil eine zu feurige und aufbrausende Gemüthsart auf zu große Heftigkeit der Bewegung und des Ausdrucks gehe und damit alle Anmuth und Lieblichkeit raube; umfassend gebildet, weil nur Bildung dem Künstler Beweg=

lichkeit der Phantasie und Fülle und Tiefe des Gehalts sichere. Dieselbe Forderung vielseitigster Bildung stellt Alberti, dem Vorgang Vitruv's folgend, in seinem Buch über die Baukunst insbesondere auch an den Architekten; einzig die Bildung unterscheide den Künstler vom Handwerker.

Folgerichtig sagt Leon Baptista Alberti im letzten Buch seiner Schrift über die Malerei: „Gut wird der Maler thun, sich fleißig mit Dichtern und Rednern zu beschäftigen; diese haben viele künstlerische Mittel mit den Malern gemein, und da sie reich an Kenntniß vieler Dinge sind, so werden sie von großer Hilfe für die schöne Composition eines Geschichtsbildes sein, dessen erstes Lob in der Erfindung besteht." Und ferner: „Ich rathe jedem Maler, er möge sich mit Dichtern und Rednern und anderen ähnlichen Männern der Wissenschaft wohl vertraut machen; Phidias, berühmter als alle anderen Künstler, bekannte, es vom Dichter Homer gelernt zu haben, den Jupiter mit so viel göttlicher Majestät darzustellen."

Es geschah unter der Einwirkung humanistischer Erziehung, daß Brunellesco und Donatello in den Jahren 1403 — 1406 jene berühmte Studienreise nach Rom unternahmen, welche für die Formensprache und Technik der neuen Kunst so entscheidend wurde; Brunellesco entstammte angesehener Familie, Donatello war aufgewachsen im Hause der Martelli. Ghiberti ist so sehr von humanistischer Gewöhnung durchdrungen, daß er in seinem kunstgeschichtlichen Commentar sogar die Thatsachen der neuen Geschichte in eine willkürliche und erkünstelte Olympiadenrechnung zu zwängen sucht. Alberti und Fra Giocondo, die großen Künstler, waren selbst gefeierte Humanisten, die auch in der Geschichte der Wissenschaft sich einen unsterblichen Namen gewannen. Lionardo ist ein glänzender Entdecker in der Naturwissenschaft. Michelangelo, unter der Einwirkung Polizian's aufgewachsen, schreibt noch im Jahr 1504, als er bereits einer der gefeiertsten Meister Italiens war, an Francesco Fortunato (Gualandi, Nuova Racc., 1, 24) einen lateinischen Brief, in welchem

er ausdrücklich hervorhebt, wie er nie vergessen werde, was er der Wissenschaft danke. Raffael ist der Freund Castigliones' und Bembo's und Sadolet's. Selbst der Geringste steht mitten in der lebendigen Strömung. Wer nicht aus erster Quelle zu schöpfen wußte, schöpfte aus zweiter und dritter.

Vereint mit dem Veroneser Humanisten Felice Feliciano haben Mantegna, Piero della Francesca und Lionardo die neue Schriftart gebildet, deren Buchstabenform sorgsam den antiken Inschriftsteinen nachgeformt wurde.

Wenn wir sehen, wie Alberti am Schluß seiner Schrift über die Malerei die Maler auffordert, in ihren Gemälden sein Bildniß anzubringen, zur Verherrlichung seines Verdienstes und zum Zeugniß ihrer Dankbarkeit, so ist damit gesagt, welch hohen Werth die Zeit auf solche Huldigung legte. Es ist daher überaus bedeutsam, daß wir in der Florentinischen Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts so vielen Humanistenbildnissen begegnen. Schon Donatello gab den Statuen zweier Propheten an der Fassade des Domes zu Florenz, die sich jetzt im Innern des Domes befinden, die Gestalt der Humanisten Gianozzo Manetti und Poggio Bracciolini. In den Fresken Benozzo Gozzoli's und Domenico Ghirlandajo's sind die Bildnisse aller berühmtesten Männer der Wissenschaft; ja das Fresco Benozzo Gozzoli's in S. Gimigiano, das die Lehrthätigkeit des heiligen Augustinus in Rom darstellt, ist die Darstellung eines Humanisten in seinem Lehrsaal.

Die Künstler standen auf der Höhe der Zeit; darum wurden sie deren monumentaler Ausdruck.

Ja bald trat sogar die denkwürdige und in der Geschichte einzig dastehende Thatsache ein, daß die Wissenschaft und die Dichtung, die doch die Grundlage und der Anstoß dieses gewaltigen neuen Aufschwungs der bildenden Kunst waren, von der bildenden Kunst weit überflügelt wurden; nicht blos an Formenschönheit, sondern auch an Gedankentiefe.

So weltumgestaltend die befreiende That des Humanismus war, in Italien selbst entsprach der Fortgang nicht dem stolzen Anfang. Die Kraft und der Muth der Selbständigkeit fehlte. Die Humanisten fühlten sich von dem Wissensschatz der Alten dermaßen überwältigt, daß sie sich nur lernend und empfangend verhielten und jeden Versuch der Erweiterung ablehnten. Als 1492 Amerika entdeckt wurde, kostete es ihnen unsägliche Ueberwindung, die Unfehlbarkeit der alten Geographen aufgeben zu sollen; sie fabelten von der wiederentdeckten Atlantis. Die meisten dieser jüngeren Humanisten sind vollauf mit dem Ruhm Ciceronianischen Stils befriedigt. Und am allerwenigsten wagten sie offen an den Lehrsatzungen der Kirche zu rütteln, obgleich die alte kirchliche Gläubigkeit längst aus ihren Gemüthern gewichen war.

Es liegt nicht im romanischen Naturell, faustisch zu grübeln. Man umging die dogmatischen Fragen, man löste sie nicht. Schaale Freigeisterei oder heuchelnde Blasirtheit. Selbst jene tieferen Naturen, welche sich die Aufgabe stellten, die überkommenen Glaubensvorstellungen durch die Philosophie Platon's und der Neuplatoniker zu läutern und zu vertiefen, erarbeiteten sich nur eine wirre Vermittlungsphilosophie, die nichts ist als eine neue Scholastik, wenn auch eine antikisirende. Am liebsten und verhältnißmäßig am selbstständigsten weilen die Humanisten in Verhandlungen über das Wesen der Tugend und der menschlichen Glückseligkeit, in Weise platonisirender Gesprächsform oder in Weise der Popularphilosophie Cicero's. Der eine und selbe Grundgedanke geht durch alle diese Verhandlungen, das unendliche Glücksgefühl, endlich dem Zwang der mittelalterlichen Askese entronnen zu sein.

Und ähnlich die Dichtung. Die Modedichtung ist die neulateinische. Gewiß wird, wer die neulateinischen Dichter dieser Zeit kennt, nicht gering von ihnen denken. Die sinnigen geistvollen Epigramme Poggio's, die Elegieen und Eklogen Polizian's und Pontano's, die Dichtungen Bembo's und Sadolet's sind ächteste

Poesie; um so bewunderungswürdiger, je wunderbarer sich die altklassische Sprache unter diesem frischen Schöpferhauch zu neuem ursprünglichem Leben belebt und selbst für jede feinste Schattirung der modernen Empfindung den seelenvollsten Ausdruck findet. Und derselbe frische Zug ist in den italienisch dichtenden Dichtern. Die Lyrik Lorenzo Magnifico's, besonders in der Neucia und in den Tanz- und Carnevalsliedern, ist von ächtem Volksliederton. Eben jetzt ersteht das romantische Epos, eine durchaus neue und ursprüngliche Schöpfung von unverwelklicher Lebenskraft. Aber wenn es wahr ist, daß es einzig der geistige Gehalt ist, der den Dichter zum Dichter macht, so können und dürfen wir uns nicht verhehlen, daß diese Dichtung, die neulateinische sowohl wie die volksthümlich italienische, doch ihre sehr bestimmte Grenze hat. So zahlreich und verschiedenartig diese Dichtungen sind, ihr Gesichtskreis ist eng; es fehlt die Tiefe und die Macht großer Ideale, das Feuer dämonischer Leidenschaft. Die Stimmung, aus welcher diese Dichtung herauswächst, ist genau dieselbe, die auch in den moralphilosophischen Betrachtungen der Humanisten die maßgebende ist, die Poesie der Genußfreudigkeit, die Poesie jubelnden Freiheitsgefühls. In der Dichtung Polizian's die stille reine Heiterkeit einer feingestimmten Seele, die ihr Glück und ihre Befriedigung in geistvoller Muße und in süßer Landlust findet; in Pontano's und Lorenzo's keck zugreifender Genrebildlichkeit derbkräftiger Frohsinn. Genießt das Heute, über das Morgen ist keine Gewißheit. Im romantischen Epos die ungebundene mittelalterliche Kampflust und Abenteuerlichkeit. Bojardo glaubt noch an die Möglichkeit des Ritterthums, freilich eines höfisch verfeinerten, und sucht die Welt wieder zu so fester Mannhaftigkeit zu verjüngen; Pulci und Ariost treiben mit der abgeblaßten mittelalterlichen Sagenwelt nur ihr neckend ironisches Spiel, der Eine in ausgelassener Possenhaftigkeit, der Andere in holder Märchenlust und schalkhafter Anmuth. Nirgends der Anfang einer Tragödie; Polizian's Orfeo ist eine lyrische Idylle. Wo

ist die erhabene grübelnde Innerlichkeit Dante's? Erst in den Sonetten Michelangelo's und Vittoria Colonna's, die aus den düsteren Wirren und Bedrückungen der Gegenreformation entsprangen, erwachte sie wieder.

Für das Geschick Italiens, ja für das Geschick der gesammten neueren Geschichte ist es schwer verhängnißvoll geworden, daß die gewaltige Bildungswandlung der großen Humanistenzeit sich nicht voll und folgerichtig auskämpfte.

Der Grund der Ueberlegenheit der bildenden Kunst ist, daß sie, umdrängt von den Anforderungen des täglichen Bedarfs, voll und rückhaltslos in die Breite des wirklichen Lebens selbst treten mußte. Die bildende Kunst konnte sich ihre Aufgaben nicht willkürlich wählen wie die Wissenschaft und die Dichtung; im Bau und Schmuck der Kirchen und Paläste hatte sie die unabweisliche Aufgabe, sich mit den überkommenen Idealen und Formen nach allen Richtungen hin scharf und klar auseinanderzusetzen und sie nach Maßgabe der neuen Denk- und Empfindungsweise selbständig umzubilden und auszugestalten.

Mit durchgreifendster Raschheit und Entschiedenheit vollzog sich der Sieg der neuen Denkweise in der Baukunst. Sie hatte das Glück, in Brunellesco einen Künstler zu finden, der dem instinctiven Wollen der Zeit sogleich den vollendetsten Ausdruck gab und damit alle Mitstrebenden vor allem unsicheren Suchen und Tasten bewahrte.

In ekstatischer Ueberschwenglichkeit strebte die Gothik sich von der Erde loszuringen; der Kirchenbau der Renaissance ist auf der Erde wieder heimisch geworden. Ueber die Gothik hinüber greift die Renaissance wieder zurück auf den romanischen Stil und die altchristliche Basilica; aber mit ihrem durchgebildeten antikisirenden Formensinn übersetzt und läutert sie das schwerfällige Kirchenlatein in das schönheitsvolle und freischöpferische Humanistenlatein. Sei es, daß die Renaissancekirche, wie es die Macht der kirchlichen Ueber-

lieferung meist bedingte, das mehrschiffige Langhaus beibehält und dieses mit einer horizontalen oder flachgewölbten Decke abschließt, oder sei es, daß sie, wie die Begeisterung für das Pantheon es nahelegte, den Rundbau bevorzugt, die gewaltige Kuppel mit einem Kapellenkranz oder mit den vier gleichen Armen des griechischen Kreuzes umziehend, der Reiz und die Gewalt der Kirche der italienischen Frührenaissance und der ersten Bauten Bramante's liegt in der feinen rythmischen Abwägung der Höhe und Breite und Tiefe, in der festlich ernsten Pracht der mit antikem Formgefühl durchgebildeten Säulen- und Bogenstellungen, in der mächtig emporragenden und doch so harmonisch in sich abgeschlossenen Kuppel, im Zauber der hellen gleichmäßigen Lichtwirkung. Was das Ideal der Renaissancekirche war, das zeigt mehr noch als die ausgeführten Bauten in höchster Vollendung die feierlich heitere statuengeschmückte Säulenhalle des architektonischen Hintergrundes in Raffael's Schule von Athen. Nicht mehr mystische Kultstätte, sondern poesievoll feierlicher Lehr- und Hörsaal, Platonische Akademie, die Poesie weihevoller, in sich versöhnter Erhebung. Und welche Poesie schönster Lebensidealität umfängt uns, wenn wir in die mächtigen stolzen Paläste, in die heiter anmuthigen Landhäuser treten. Feste selbstbewußte Kraft und edelste durchgeistigte Genußfreudigkeit. Es ist bewunderungswürdig, mit welchem feinem künstlerischem Sinn die Renaissancearchitekten sich aus dem altrömischen Palastbau holten, was ihren Zwecken entgegenkam, die Regelmäßigkeit und geschlossene Einheit des Grundplans, die übersichtliche und bequeme Raumvertheilung, die Vorliebe für die weiten stattlichen Säulenhöfe, die unnachahmliche Feinfühligkeit für die stimmende Macht der Maaße und Verhältnisse, die Fülle und Durchbildung der baulichen und bildnerischen Zierformen; aber noch bewunderungswürdiger ist die Selbständigkeit und Unerschöpflichkeit der durchaus neuen, den gegebenen Baubedürfnissen und Baumitteln entsprechenden eigenen Erfindung, die Verbindung der Säulen und Pilaster und

antikisirenden Gesimse mit der dem mittelalterlichen Burgbau entlehnten Rustica, die Ausbildung des Treppenhauses und der oberen Stockwerke, der feine Sinn für Höhe und Weiträumigkeit, die schöpferische Genialität in der einfach klaren symphonischen Massengliederung der bald ruhig ernsten bald bewegt anmuthigen Behandlung der Frontseiten. Ein jeder Bau ist eine eigene ursprüngliche Welt für sich, der freie phantasievolle Ausdruck individuellster Persönlichkeit; aber in dieser unendlichen Mannichfaltigkeit immer und überall fest und unbeirrbar der große Zug der großen Zeit, machtvolles erhöhtes Menschendasein. Man hat das Renaissancehaus, das für alle Folgezeit typisch wurde, weil es aus der innersten Nothwendigkeit des modernen Lebens herauswuchs, später vielfach gemodelt je nach der Verschiedenheit der Zeitalter und der örtlichen und klimatischen Bedingungen; nie aber ist diese edelste Vornehmheit der Frührenaissance und der Hochrenaissance wieder erreicht worden.

Wir können noch heute nicht die Straßen und Plätze von Florenz durchwandern, ohne daß uns jeder Schritt und Tritt sagt, hier wurde die neue Zeit geboren, die neue Denkweise, die neue Sitte.

In der Plastik und Malerei vollzieht sich die Wandlung leiser und langsamer, aber nach der Natur dieser Künste noch eingehender und umfassender.

Nach wie vor bleiben die kirchlichen Aufgaben die vorwaltenden; doch die Auffassung wird eine von Grund aus veränderte. So tief und so lebendig naturwahr bereits Giotto und die besten Giottisten in der Erforschung und im Ausdruck des inneren Seelenlebens sind, so anmuthend und ergreifend in ihrer Erzählungsweise, die Grundidee dieser großen religiösen Dichtungen ist noch streng dogmatisch, noch ausschließlich kirchlich. Die Bildner und Maler der Renaissance aber suchen in den Gestalten und Vorgängen der heiligen Geschichte und Sage nicht blos das Dogma, sondern eben so sehr und noch mehr die ihnen innewohnende Poesie. Und aus dieser veränderten Auffassung entsprangen die überraschendsten neuen stim=

mungsvollen Motive, die die früheren Epochen nicht gekannt hatten und die sie innerhalb ihres Gesichtskreises nicht kennen konnten.

Es ersteht eine neue christliche Kunstmythologie von entzückendster Phantasiehülle und von überwältigender Gedankentiefe.

Diese neue christliche Kunstmythologie ist eine Erscheinung von unermeßlicher Tragweite. Auch wer mit dem Dogma zerfallen war, fühlte sich verbunden und versöhnt mit einer Kirche, in welcher so unerschöpfliche Poesie lag.

Die Kunstgeschichte hat die dringende Pflicht, auch eine Geschichte der künstlerischen Motive zu sein.

Hier genügt es, nur einige der eingreifendsten Umbildungen hervorzuheben.

Besonders anziehend und bedeutsam ist die Umbildung in der Auffassung der Madonna und des göttlichen Kindes.

Giotto und die Giottisten verharren noch in der altgeheiligten mittelalterlichen Ueberlieferung. Mutter und Kind hoch thronend; die Mutter dargestellt als die feierlich erhabene Himmelskönigin, das Kind als mild segnend. Entweder diese thronenden Gestalten allein für sich, als Gebetserweckung der draußen vor dem Andachtsbild knieenden gläubigen Gemeinde; oder diese Anbetung der Gemeinde im Bild selbst versinnbildlicht durch die Anbetung der Hirten und der heiligen drei Könige oder jubilirender Engel und schwärmerisch aufschauender Heiliger. Nur ganz vereinzelt wagen einige der späteren Giottisten im Drang nach Naturwirklichkeit die Schranken des überkommenen Typus zu durchbrechen und durch das Motiv kindlichen Spiels und mütterlicher Liebkosung auf das rein menschliche Verhältniß von Mutter und Kind zu deuten. Die Kunst der Renaissance aber macht dieses Verhältniß von Mutter und Kind zum Grundmotiv. Sie zieht die heiligen Gestalten in den Bereich tief innerlicher Seelenmalerei, macht sie zum Spiegelbild rein menschlicher Stimmungen und Empfindungen, daß sie fühlen und leiden und sich freuen wie wir. Neben das alte fromme

Andachtsbild, das in seiner kirchlichen Bestimmung in unangetasteter Geltung bleibt und jetzt sogar zu höchster künstlerischer Bedeutung emporwächst, tritt fortan als selbständig neue Darstellung die Darstellung der heiligen Familie, ihres Lebens und ihrer Geschichte.

Und es ist überraschend zu sehen, mit welchem unvergleichlich genialem Tiefsinn die künstlerische Erfindung sogleich denjenigen Zug ergriff und bis in die feinsten Einzelnheiten ausgestaltete, der im Dogma von der Menschwerdung Gottes der psychologisch tiefste und darum poesievollste ist. Die entscheidende Wendung liegt, so weit ich nachkommen kann, in einem Bild Gentile's da Fabriano in der Akademie zu Florenz (Großer Saal, Nr. 32), das aus S. Trinità stammt und laut seiner Inschrift im Mai 1423 vollendet wurde. Nicht im Hauptbild (Förster, Denkm. ital. Malerei 3, 5), das in altgewohnter Weise die Anbetung der heiligen drei Könige darstellt, obgleich auch dieses bereits durch die lebendige Bewegtheit des segnenden Kindes und des innigen gottergebenen Glücksgefühls der Mutter sich auszeichnet, sondern in einer der Tafeln der Predella. Hier zum ersten Mal tritt jenes poesievolle Motiv auf, das seitdem in den Madonnenbildern der Renaissance immer und immer wiederkehrt, die Anbetung des Kindes durch die Mutter selbst. Das Kind liegt schlafend auf der Erde; die Mutter aber ist andächtig vor ihm auf die Kniee gesunken, durchbebt von dem wundersamen Doppelgefühl zärtlicher Mutterliebe und demuthsvoller Ehrfurcht, weil sie weiß, daß das Kind, das sie geboren hat und das sie liebt und pflegt, Gott ist, der Heiland der Welt. Bald wurde das Motiv, das sich hier noch so schüchtern nur in der bescheidenen Unterordnung einer kleinen Sockeltafel hervorwagt, das Motiv der Darstellung des Hauptbildes. Fiesole malt diese Anbetung des Kindes durch die Mutter in einer der Zellen von S. Marco als Fresco; die das Kind anbetende Mutter ist umgeben von Heiligen, über dem Dach der Hütte betende holdselige Engel. Dasselbe Motiv hat ein altsienesisches Bild im Städel'schen Institut

zu Frankfurt (Nr. 3), im Hintergrund Petrus und Paulus. Vornehmlich aber hat Fra Filippo dieses Motiv mit feinster künstlerischer Empfindung weitergebildet. Es wäre ein psychologisches Räthsel, wie ein Künstler, dessen Leben so leichtfertig und dessen Darstellungsformen zuweilen so unschön sind, so feinen Sinn für die Poesie der Bibel und der Legende hatte, wenn nicht diese Erfindungen in Fra Filippo's Jugendzeit fielen. Fra Filippo, der in einem seiner ersten Bilder (Uffizien, Corridor Nr. 1307) mit entzückender Poesie malt, wie zwei Engelknaben der auf einem Stuhl sitzenden jungfräulichen Mutter das Christuskind fröhlich emporreichen und diese ihm die gefalteten Hände liebend und anbetend entgegenstreckt, Fra Filippo ist es gewesen, der das sinnige tiefe Motiv erfand, daß das angebetete Christuskind geheimnißvoll den Finger auf den geschlossenen Mund legt. Es ist die Hinweisung auf den fleischgewordenen Logos, auf das im Kind schlummernde Geheimniß des göttlichen Wortes; eine Hinweisung, die unzweifelhaft aus der Einwirkung der gleichzeitigen Platonisirenden Philosophie stammt. Das erste Bild dieser Art ist das Bild in der Akademie zu Florenz (Kleine Gemälde, Nr. 12), das nach Vasari (4, 20), ursprünglich dem Nonnenkloster Annalena in Florenz gehörte. Und Fra Filippo war es auch, der dem Christuskind den kleinen Johannesknaben gesellte, während bis dahin Johannes der Täufer immer nur als gedankenvoll ernster Bußprediger dargestellt worden; den Johannesknaben als kindlichen Spielgnossen, aber als Spielgenossen, der in unverstandener unwiderstehlicher Naturnöthigung ehrfurchtsvoll vor der Hoheit des Christuskindes sein Knie beugt und mit dem bedeutsamen Spielwerk des Kreuzes und der Schriftrolle des Ecce agnus Dei träumerisch unbewußt auf das Erlösungswerk deutet. Beweis ist das zarte seelenvolle Bild in der Akademie zu Florenz (Kleine Gemälde, Nr. 26). Beweis ist das herrliche Bild in Berlin (Förster, Denkm. 2, 31), das besonders darum von so herzgewinnender Poesie ist, weil die feierliche Stille und Innerlichkeit der Anbetung vertieft und durchglüht ist durch

die dunkle Waldeinsamkeit der stimmungsvollen landschaftlichen Umgebung; in der Ferne ein betender Mönch, oben aus den Wolken hervorschwebend Gottvater und die Taube. Beweis ist das treffliche Altarbild in S. Domenico zu Prato, Beweis ist das Bild von der Geburt Christi im großen Freskencyklus des Domes zu Spoleto.

Wir wissen, zu welcher ergreifenden Schönheit die italienische Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts dieses Motiv emporgebildet und geklärt hat. Luca della Robbia führte es in die Plastik. Kein fühlendes Herz kann sich der Lyrik dieser Seeleninnigkeit entziehen.

Das Motiv der das Kind anbetenden Madonna wanderte von Florenz auch zu den Niederländern und zu den Deutschen. Eine merkwürdige Mittelstufe ist Rogier van der Weyden's Fügelaltar von Miraflores aus dem Jahr 1445 (Berlin Nr. 534 a); noch ist es die typische thronende Madonna, aber mit gefalteten Händen betet sie zu dem auf ihrem Schooß liegenden Christuskind. Die knieende Madonna finden wir bei den Niederländern zuerst in der Anbetung der Hirten von Hugo van der Goes in S. Maria Nuova zu Florenz und im Middelburger Altar von Rogier van der Weyden im Museum zu Berlin (Nr. 535). Beide Bilder fallen kurz nach 1450. Hugo van der Goes empfing die Anregung offenbar von dem Besteller des Bildes, Tommaso Portinari, dem Vorsteher der Medicäischen Bank in Brügge; Rogier van der Weyden war, als er sein Bild malte, eben von einer längeren arbeitsamen italienischen Reise zurückgekehrt, auf welcher er, wie Bartolommeo Fazio in seinem Buch De viris illustribus ausdrücklich berichtet, die wärmste Vorliebe für Gentile da Fabriano gefaßt hatte. Und unmittelbar von Rogier van der Weyden kam das Motiv an Martin Schongauer; der Isenheimer Altarflügel im Museum zu Colmar, eines der herrlichsten Werke deutscher Kunst (Zeitschrift für bildende Kunst 1873, S. 297), zeigt die Madonna anbetend niedergeknieet vor dem Kind, das auf blumigem Rasen liegt und die rechte Hand segnend emporhebt. Von Schongauer entlehnten das Motiv Zeitblom und Albrecht Dürer. Dagegen sind der eigenthümlichen

Fortbildung Fra Filippo's, dem Motiv der geheimnißvoll auf den Mund gelegten Handbewegung des Christuskindes und der bedeutsamen Hinzuziehung des Johannesknaben, die nordischen Künstler jederzeit fremd geblieben; es fehlte ihnen die Anknüpfung an die Platonisirende Philosophie.

In Italien wurde mit dem zunehmenden Wirklichkeitsstreben die Darstellung der heiligen Familie mehr und mehr rein menschliche Familienidylle; bald treten auch Joseph und die heilige Anna hinzu. Oft verflachen sich diese Idyllen in das spielend Genrebildliche, obgleich der stolze Zug des italienischen Lebens vor der engen Kleinbürgerlichkeit wahrt, welche die gleichen Darstellungen der deutschen Kunst oft so empfindlich beeinträchtigt. Aber die Größten und Besten haben doch immer an dem großen Sinn der alten Motive festgehalten, an dem ergreifenden Ineinander des rein Menschlichen und des geheimnißvoll hereinragenden Uebernatürlichen, das der eigenste Kern der Legende ist. Eine unaussprechliche Tiefe der Lyrik liegt in jenen einfachen Zusammenstellungen von Mutter und Kind, in welchen Pietro Perugino und Francesco Francia und deren Genossen und Schüler mit unverkennbarer Vorliebe weilen. Das Kind in der Herrlichkeit seiner Doppelnatur, in der Linken vielleicht einen Stieglitz oder eine Blume haltend, die Rechte segnend emporgehoben; die jungfräuliche Mutter träumerisch vor sich hinblickend, das Haupt leise geneigt, um den Mund ein stiller Schmerzenszug voll banger Ahnung. Und ähnlich Giovanni Bellini; die Mutter in feierlichem Ernst zu dem Kind als zu dem Größeren emporblickend. Ganz vornehmlich aber ist es Lionardo da Vinci gewesen, der auf der Höhe seiner Kunst wieder mit tiefster künstlerischer Einsicht auf Fra Filippo zurückging. In dem berühmten Bild der Madonna in der Felsgrotte durchweg die alten Motive. Die knieende Madonna, der ehrfurchtsvoll sich beugende Johannesknabe, das segnende Christuskind; es hat sogar etwas störend Absichtliches, daß der hinter dem Christuskind knieende Engel

aus dem Bild herausblickt, die draußen stehende Gemeinde ausdrücklich auf das Geheimnißvolle des dargestellten Vorganges hinweisend. In der Madonna mit dem Relief volle Wirklichkeit, eine Mutter in süßem Mutterglück ihr auf dem Schooß sitzendes Kind liebevoll umfassend und zärtlich besorgt es vor dem Herabgleiten schützend, ein holdes fröhliches Kind und sein Gespiele, Vater und Oheim die kosenden Kinder voll Theilnahme betrachtend; aber der kleine Johannesknabe ist unwillkürlich in das Knie gesunken und der heilige Zacharias faltet andächtig die Hände, überwältigt von der Gewißheit, daß in der bannenden Macht dieses unbegreiflichen Kindes ein unbegreiflich Göttliches walte.

Raffael, der unerschöpfliche Madonnenmaler, durchlebt in sich alle diese Wandlungen und führt sie alle zum Abschluß. Die Madonnenbilder aus Perugia durchaus Peruginesk. Es ist nur ein Zufall, daß Raffael nicht die das Kind anbetende Madonna gemalt hat; in seinem Skizzenbuch zu Venedig findet sich eine Studie. Am liebsten wählt er in dieser Zeit das altchristliche Motiv des Lesens in der heiligen Schrift. Wer die Madonna Connestabile kennt, wird die träumerische Innigkeit dieses lieblichsten Jugendbildes nimmer vergessen. Das anmuthige Kind, von beiden Armen der Mutter gehalten, blickt lebhaft in das Buch, gleich als suche es in diesem das Geheimniß seiner Bestimmung, die liebliche junge Mutter betrachtet still sinnend das geschäftige Treiben des Kindes; fast ist es ein Symbol, daß die weite grüne Landschaft mit den schneebedeckten Bergen im Hintergrund den kommenden Frühling kündet. In den Florentinischen Bildern Raffael's zwei verschiedene Entwicklungen. Zuerst rein und ausschließlich menschlich nur das süße Zusammen von Mutter und Kind. In der Madonna del Granduca noch mit Perugineskem Nachklang; die holde jungfräuliche Mutter, leicht und anmuthig das herzige Kind auf dem Arm tragend, lieblich lächelnd in stillem Glücksgefühl, aber die nachdenkliche Neigung des Kopfes und die halbgeschlossenen, in sich gekehrten Augen

deuten auf träumerisches Sinnen, das bang durch ihre Seele zieht. In der Madonna Tempi, in der Madonna Orleans, in der Madonna Bridgewater und einigen anderen kleineren Bildern dieser Art einzig und allein die ergreifende Poesie reinster glückseligster Mutterfreude; eine Welt unvergleichlichster inniger Schönheit. Es ist bemerkenswerth, daß Raffael nie das bei den Florentinern beliebte und selbst von Lionardo und Michelangelo beibehaltene Motiv der Mutter, die das Kind nährt, gemalt hat, obgleich es sich auf einem Studienblatt der Albertina findet; das Motiv ist unideal, weil an die irdische Bedürftigkeit mahnend. Sodann aber die Erweiterung zur Darstellung der heiligen Familie durch die Hinzunahme des kleinen Johannesknaben und in größeren Compositionen wohl auch des heiligen Joseph und der heiligen Anna. Die Madonna im Grünen in Wien, die Madonna mit dem Stieglitz in Florenz, die belle Jardinière im Louvre, die Madonna Canigiani in München, die Madonna Esterhazy in Pest, die Madonna unter der Fächerpalme in London. Einfache, naiv genrebildliche Motive, unmittelbar aus der sinnig liebevollen Beobachtung des Kinderlebens hervorgegangen; das Kind kost mit dem kleinen Johannes, das Kind spielt mit einem Vogel, das Kind lauscht auf das Wort der zu ihm sprechenden Mutter, die Mutter zieht den Schleier von dem erwachenden Kind, und Aehnliches mehr. Gewiß liegt die lieblich hoheitsvolle Macht dieser Bilder in der unbeirrbaren Hoheit der Auffassung, in der idealen Schönheit der jungfräulichen Mutter und des Christus- und Johannesknaben, in der stillen Friedlichkeit der dargestellten Situation, in dem fest architektonischen und doch so malerisch belebten Aufbau, in der warmen Innigkeit oder der hellen Klarheit der Farbengebung. Angesichts dieser Bilder ist es, daß Jacob Burckhardt das treffende Wort sagt, endlich nach anderthalb Jahrtausenden sei die Kunst wieder einmal auf derjenigen Höhe angelangt, auf welcher ihre Gestalten von selbst und ohne alle symbolische Zuthat als etwas Ewiges und Göttliches erscheinen.

Aber das Entscheidende des Eindrucks ist dennoch, daß Raffael hier wieder auf die von den großen Vorgängern geschaffenen mythischen Motive zurückgeht; wie im reizendsten kindlichen Spiel und doch wie unbewußt unter dem Gefühl höherer Macht stehend ist der kleine Johannes nie ohne das bedeutsame Kreuz, andachtsvoll die Hände faltend oder in demüthiger Ehrfurcht das Knie beugend. Auch die Madonnenbilder der römischen Zeit unterscheiden sich wesentlich in zwei Gruppen. Die eine zahlreichste Gruppe, obgleich in der Durchbildung der Form und Farbe überall von der erst in Rom erlangten höchsten Meisterschaft zeugend, ist in ihrer Stimmung und Motivirung noch durchaus Florentinisch; dieselbe naive schöne Weltlichkeit, dasselbe leise Hereinragen des mythisch Uebersinnlichen. So vor Allem das schönste dieser Bilder, die Madonna della Sedia; in der großen heiligen Familie Franz I. zeigt sich sogar wieder das Motiv der betenden blumenstreuenden Engel. In den heiligen Familien Raffael's haben die heiligen Familien Lionardo's ihre Vollendung gefunden. Die zweite Gruppe dagegen ist die Neubelebung des alten kirchlichen Andachtbildes. Was für ein gewaltiger Unterschied zwischen der Madonna von Blenheim, deren Erfindung der Perugineskén, und zwischen der Madonna del Baldachino, deren Erfindung der Florentinischen Zeit angehört; aber noch gewaltiger ist der Unterschied zwischen der Madonna del Baldachino und zwischen den Kirchenbildern, die Raffael in Rom malte. Die Madonna del Pesce ist die künstlerische Umbildung und Fortbildung der altgeheiligten Ueberlieferung, die vollendete Idealität der Madonna in Trono, der Santa conversazione. Die Madonna di Foligno und die Sixtinische Madonna entstammen jener überraschenden Wendung Raffael's nach dem Wunderhaften und Uebernatürlichen, die sich gleichzeitig auch in der Darstellung der heiligen Cäcilia, in der Vision Ezechiel's, und in der Transfiguration ausspricht. Die bannende Hoheit ächtester Renaissanceidealität, vertieft und verklärt von der überwältigenden Poesie des traumhaft Visionären.

Und dieselben Wandlungen und Entwicklungen wie die Madonnendarstellungen zeigen die Darstellungen des Abendmahls.

Von Anfang an waren für die Abendmahlsdarstellungen zwei sehr verschiedenartige Motive bestimmend gewesen; einerseits die Einsetzung des Sacraments, andererseits der geschichtliche Vorgang des gemeinsamen Mahles und der Hinweisung Christi auf den nahen Verrath. Die byzantinische Kunst hatte in ihren Mosaiken und Tafelbildern immer die sacramentale Seite bevorzugt; die Darstellung des Geschichtlichen, das Mahl und die Hinweisung auf den Verrath, nur auf kleinere Werke, insbesondere auf Elfenbeinreliefs und Miniaturen, beschränkend. Die abendländische Kunst dagegen hatte nach ihrer Befreiung von den byzantinischen Fesseln sich mit derselben Entschiedenheit dem schlicht Geschichtlichen zugewendet. Die Abendmahlsdarstellung Giotto's in der Kapelle dell' Arena in Padua (1306), die Abendmahlsdarstellung Duccio's auf der Rückseite des Dombildes von Siena (1311), die zahlreichen auf das Abendmahl bezüglichen Tafelbilder Giotto's und der Giottisten, das große aus Giotto's Schule stammende Wandbild im Refectorium von S. Croce in Florenz, das die Grundlage und das Vorbild so vieler ähnlicher Refectorienbilder wurde, wurzeln insgesammt in dem: „Wahrlich, ich sage Euch, Einer unter Euch wird mich verrathen." In der Renaissance erhob sich dieser tiefgreifende Gegensatz des Sacramentalen und Geschichtlichen aufs neue. Je mehr die Macht der Renaissancebildung vordrang, um so schärfer betonten vornehmlich die Dominicaner, die allzeit wachsamen Hüter des Glaubens, wieder das ausschließlich Sacramentale. Fiesole faßt in einem kleinen, jetzt in der Akademie zu Florenz befindlichen Tafelbild (Kleine Gemälde, Nr. 24) und in einem Fresco in S. Marco das Abendmahl wesentlich nur als die erste vorbildliche Communion mit Kelch und Hostie, als die Darreichung des göttlichen Blutes und Fleisches an die Apostel. Das gleiche Motiv unter dem gleichen Dominicanereinfluß hat Luca Signorelli in einer kleinen Predella in der Akademie zu Florenz

und 1512 in dem berühmten Abendmahlsbild im Dom zu Cortona. Es war dieselbe Stimmung, aus welcher auch die kirchlichen Maler der neusten deutschen Kunst, Cornelius, Overbeck, Schnorr, Heinrich Heß, wieder zu diesem streng kirchlichen Motiv zurückgriffen. Der Zug der Zeit aber ließ sich durch diese kirchliche Gegenströmung nicht irren. Die Renaissance vertiefte, was bei Giotto und den Giottisten nur schlicht erzählend gewesen, in lebendig bewegte dramatische Handlung, in die Ausmalung der Seelenstimmung Jesu und der aus der Ankündigung des Verraths entspringenden tiefen Erregung der Apostel. So die Abendmahlsdarstellungen Andrea del Castagno's, Cosimo Roselli's, Domenico Ghirlandajo's. Das entscheidende Wort ist gesprochen; Christus voll milder Ergebung, Judas frech oder bestürzt Christus anblickend, die Jünger ergriffen dem Meister ihre Unschuld betheuernd. Noch aber ist selbst die Kraft Domenico Ghirlandajo's nicht ausreichend, dem richtig erkannten Gehalt die zwingend überzeugende Gestalt zu geben. Lionardo löste auch die letzte Gebundenheit; und zwar durch die Ironie des Zufalls in der Ausschmückung eines Dominicanerklosters, im Refectorium von S. Maria delle Grazie in Mailand. Es ist das alte Motiv: „Einer unter Euch wird mich verrathen." Aber alles typisch Kirchliche ist geschwunden; nicht mehr Heiligenscheine, nicht mehr Johannes an der Brust Christi liegend, nicht mehr Judas von den anderen Jüngern abgesondert. Volle schlichte Thatsächlichkeit, reine unbefangene Menschlichkeit. Eine hoheitsvolle erschütternde, rein menschliche Tragödie; die Tragik der getäuschten und verrathenen Liebe. Die zwingende Einheit des Grundgedankens und dessen scharf dramatischer Ausdruck, der ergreifende Gegensatz der leidenschaftlich erregten Jünger und der ungebeugten Hoheit und verzeihenden Milde Christi, die einfach wesenhafte Großheit und Plastik der Gestaltung, die selbst in der finsteren Judasgestalt nicht aus der maßvollen Idealität des hohen Stils heraustritt, die ruhige gleichmäßige Klarheit der Farbenstimmung, die lebendig gegliederte und

doch so fein abgewogene Symmetrie und Eurhythmie der Anordnung und der Gruppirung, geben dem erschütternden Stoff eine so feierliche Milde und Würde, daß auf dieses Werk vor Allem das Wort Michelangelo's angewendet werden muß, daß das wahrhaft Schöne an sich schon das wahrhaft Religiöse ist. Je mehr man sich von allen Einzelnheiten Rechenschaft giebt, um so mehr wächst die Bewunderung. Wie wunderbar fein ist es, daß die Hauptgestalt Christi, die das Ganze beherrscht und die der Grund und zugleich der versöhnende Abschluß der tragischen Katastrophe ist, um sie desto wirksamer als die Hauptgestalt hervorzuheben, nicht nur genau in die Mitte gestellt, sondern auch von den Fensterpilastern des architektonischen Hintergrundes fest umrahmt ist. Und wie befreiend ist der offene Ausblick in das Freie; ein völlig geschlossener Raum wäre drückend. Wie lebendig und ungezwungen ist jede Bewegung und doch wie klar und innerlich nothwendig. Ein unbedingt Höchstes, ein unumgänglich Bindendes. Lionardo ist nicht blos die Vorstufe der vollendeten Kunst, er ist bereits die vollendete Kunst selbst. Man konnte fortan diesen Typus nur wiederholen, oder man verflachte ihn. Die erste bessere Wahl ergriffen die nächsten Schüler Lionardo's, die zweite schlechtere Wahl ergriff der unbekannte umbrische Meister des Abendmahls in S. Onofrio zu Florenz und Andrea del Sarto in S. Salvi. Jener (1505) ging wieder zurück auf Domenico Ghirlandajo; dieser (1526) benutzte zwar Lionardo, aber er ist ohne Kraft des dramatischen Ausdrucks, ja er ist poesielos genug, die heilige geheimnißvolle Stille durch Anbringung müßiger neugieriger Zuschauergestalten zu stören.

Wenige Jahre gehen ins Land, da dichtet Michelangelo die große Theodicee von der Urschuld der Menschen und von dem Sinnen und Grübeln der Sibyllen und Propheten über die Verheißung der Erlösung. Nicht mehr das biblische Dogma, sondern die Tragödie der Menschheit.

Die Typen, welche die italienische Renaissance für die bibli=

schen Gestalten geschaffen hat, sind unvergänglich wie die ideale Menschennatur selbst, deren Ausdeutung und Verklärung sie sind. Cornelius und Overbeck und Schnorr sind diesen großen Weg gegangen. Modernster Unpoesie war es vorbehalten, an die Stelle des rein und ideal Menschlichen das zeitlich und örtlich Beschränkte orientalischer Costümbilder zu setzen.

In der Darstellung der Heiligengeschichten dieselbe Wendung. Man entkleidet sie mehr und mehr des einseitig Wunderhaften. Allmälich verschwinden sie fast ganz. Erfindungen enger Mönchsphantasie, bieten sie nicht die genügende psychologische Tiefe. Wo man sie behandelt, verwendet man für sie den leichten anmuthigen Novellenton. Erst die Gegenreformation versenkte sich wieder in sie mit der Hingebung verzückter Ekstase. Die Anfänge dieser neuen Ekstasenmalerei liegen in Sodoma's Fresken aus der Geschichte der heiligen Katharina in S. Domenico zu Siena.

Und die Bibel und die Heiligenlegende blieb nicht mehr die ausschließliche Stoffwelt. Neben die christlichen Stoffe stellen sich die frei weltlichen.

Sogleich mit dem ersten Eintritt der Renaissance zeigte sich die Liebe zu antik mythologischen Darstellungen. Der erste Anstoß kam von der Plastik. Von Donatello kennen wir Amorstatuen und zahlreiche Reliefdarstellungen bacchischer Züge und Centaurenkämpfe. Filarete ist tactlos genug, an den Erzthüren der Peterskirche (1439 — 1445), am Haupteingang der ehrwürdigsten Kirche der Christenheit, mitten unter die Gestalten Christi und der Madonna, Petri und Pauli, und mitten unter die Darstellungen aus der Geschichte des Papstes Eugen IV. nicht blos Mars und Roma, sondern auch Zeus und Ganymed, ja sogar Leda mit dem Schwan zu stellen, ganz wie in der gleichzeitigen Dichtung der Humanisten die christlichen und antik heidnischen Götter arglos neben einander gestellt sind. Die Malerei folgte. Es mochte von Einfluß sein, daß Leon Baptista Alberti's Schrift über die Malerei (1435) mit völliger Uebergehung

der christlichen Stoffe einzig und allein auf die Stoffwelt der griechischen Maler hinwies; wir sehen den weitreichenden Einfluß Alberti's an den vielen Wiederholungen der Allegorie der Verleumdung, die er am Anfang des dritten Buches als ein Bild des Apelles beschreibt. Das Durchgreifende aber war, daß all die frohe Sinnlichkeit und jubelnde Lebenslust, die eine der wesentlichsten Seiten der neuen Renaissancebildung ist, in der christlichen Kunstmythologie kein entsprechendes Gegenbild und darum kein volles Genüge fand. Wie die neulateinische Dichtung, so sah und suchte auch die bildende Kunst im Alterthum vornehmlich nur das Idyllische, sinnliche Heitere, Dithyrambische. Daher diese antiken Göttergeschichten zuerst rein decorativ auf den Holztäfelungen der Zimmer, im Schmuck der Brauttruhen und Bettstätten, der Trinkgefäße und Teller, der Waffen und Harnische. Und dann in den Bildern, die für die Landhäuser bestimmt waren, in denen sich der Renaissancemensch sein eigenstes Heim bereitete. Keiner der großen Renaissancekünstler hatte sich diesen lebensvoll heiteren Darstellungskreisen entzogen, selbst nicht Pietro Perugino und Francesco Francia. Sandro Botticelli's Triumphzug der Venus, Luca Signorelli's Pastorale vom Pan unter den Hirten, Mantegna's Parnaß, sie athmen durchaus den Geist der gleichzeitigen bukolischen Dichtung und sind in ihren Motiven zum Theil dieser unmittelbar nachgebildet. Nicht Nachahmung der überlieferten antiken Göttertypen, oft erscheinen die alten Götter sogar in der modischen Zeittracht; sondern freischöpferischer Ausdruck der eigenen Stimmung und Empfindung, der Poesie naiven fröhlichen Menschendaseins, des sehnsüchtig träumerischen Zuges des neu erwachten modernen Naturgefühls. Der Schöpfer der Sixtinischen Madonna und der Transfiguration ist auch der Schöpfer der Galathea und des sinnig heiteren Märchens von Amor und Psyche.

Gleichzeitig regt sich mehr und mehr auch die Lust profangeschichtlicher Darstellung. Doch ist beachtenswerth, daß sie sich in sehr enge

Grenzen einengt, ja daß sie mit tiefster künstlerischer Einsicht Manches abweist, was selbst die Giottisten bereits gewagt hatten. Einzelne Gewaltherrscher schmückten ihre Paradesäle mit der Verherrlichung der Großthaten ihrer Ahnen; die öffentliche monumentale Geschichtsmalerei kommt selbst in Lionardo und Michelangelo nicht hinaus über das Schlachtenbild. Das Geschichtsbild des großen, ächt historischen Stils fand erst Raffael; und auch dieser nur in cyklischen Compositionen aus der Kirchengeschichte. Die Renaissancekünstler wußten, daß die bildende Kunst nur darstellen darf, was allgemein verständlich, was dem Beschauer bereits bekannt und geläufig, was ihm bereits lebendige Gemüthssache ist. Dafür aber um so weiter und breiter, in der Plastik sowohl wie in der Malerei, die Lust und der Glanz des ächt historischen, des lebenstreuen und doch im höchsten Sinn idealen und stilvollen Portraits. Statt des Heiligenkultus der Kultus des Genius.

Es war ein heißer mühevoller Kampf, welchen die italienische Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts durchkämpfte. Aber welche gewaltige Eroberungen!

Wie unendlich weit werden die Humanisten von den Künstlern überragt an unaufhaltsam vordringender Thatkraft und unerschrockener Kühnheit und Folgerichtigkeit!

In dieser überwältigenden Ideentiefe liegt die überwältigende Monumentalität der großen italienischen Kunst.

Nicht ein Mann der Wissenschaft, nicht ein Dichter hat das innerste Lebensgeheimniß dieses gewaltigen Zeitalters in großartigster Monumentalität ausgesprochen, sondern ein bildender Künstler. In der Stanza della Segnatura des Vatican, in einem Prachtgemach des päpstlichen Palastes selbst, malte Raffael in der sogenannten Disputa die Verherrlichung der christlichen Religion und Theologie, in der sogenannten Schule von Athen die Verherrlichung der Philosophie, in dem sogenannten Parnaß die Verherrlichung der Poesie und der musischen Künste, in der Stiftung der weltlichen und kirchlichen

Rechtsurkunden die Verherrlichung des Rechtes. Neben der geheiligten Offenbarung steht völlig ebenbürtig und gleichberechtigt die Bildung des Alterthums und deren freies Denken und Forschen, die Weihe der Poesie und Kunst, die sittliche und staatliche Ordnung. Nur eine Bildung, die mit der Ausschließlichkeit des mittelalterlichen Kirchenthums gebrochen hatte, konnte Religion und Philosophie und Kunst und Recht als die vier nothwendigen und unverbrüchlichen Grundpfeiler des menschlichen Daseins verherrlichen, konnte Plato und Aristoteles, Homer und Vergil, Apoll und die Musen auf gleichen Boden stellen mit den Aposteln und Kirchenvätern.

3.

Der Kampf um Formensprache und Technik.

In der Kunst wenigstens gilt das alte Wort, daß sich der Geist den Körper baut. Erweiterung und Vertiefung des Inhalts ist Erweiterung und Vertiefung der Darstellung. Neue Gedanken verlangen neue Formen und neue technische Mittel.

Die Schöpferkraft der Renaissance zeigte sich in der Eroberung der neuen Formenwelt nicht minder gewaltig als in der Eroberung des neuen Inhalts.

Mit der Begeisterung für die alte Literatur war auch die Begeisterung für die alte Kunst erwacht. Bald konnte Florenz, bald konnten alle bedeutendsten Städte Italiens in den Häusern der Gelehrten und Künstler, in den Palästen und Villen der Großen sich stattlicher und allgemein zugänglicher Sammlungen antiker Bildwerke rühmen. Eine Bulle des Papstes Pius II. vom 28. April 1462 (vergl. E. Münz: Les arts à la cour des Papes 1878, S. 352), sucht die alten Kunstdenkmale möglichst vor Verstümmelung und Vernichtung zu sichern. Aber nur Theoretiker wie Francesco Colonna, der wunderliche Verfasser des wunderlichen Kunstromans Hypnerotomachia, fanden ihr Genüge, in geistloser Begeisterung

das höchste Ziel der Kunst in ausschließlich äußerliche antiquarische Nachahmung zu setzen. Der Künstler, der, um mit Albrecht Dürer zu sprechen, aus dem heimlichen Schatz des Herzens schöpfte, empfand unabweislich, daß die antike Formensprache zwar Muster, aber nicht Schranke sei.

Einzig der Baukunst war es möglich, nicht blos das System der antiken Formensprache sich anzueignen, sondern sogar ganz bestimmte Einzelformen. Die figürliche Darstellung der Plastik und Malerei stand unter durchaus anderen Bedingungen. Die Plastik und Malerei zog sich aus der Antike vor Allem wieder die jugendfrische Begeisterung für die Schönheit des Leibes, insbesondere des nackten, die Kraft und Schulung des großen stilvollen Sehens, die lebendige Erkenntniß der Gesetzmäßigkeit organischer Gestaltung, das Gefühl für Ruhe und Großheit in Gestalt und Gewandung und Aufbau. Doch die größere Tiefe und Schärfe der psychologischen Auffassung, die der neuen Zeit eigen war, und das durch diese scharf psychologische Auffassung bedingte Vorwalten des Malerischen drängte zu einer Innerlichkeit und Bedeutsamkeit des Gesichtsausdrucks, zu einer Lebendigkeit und Mannichfaltigkeit der Gebärde und der körperlichen Bewegung, zu einer stimmungsvollen Mitwirkung der lyrisch musikalischen Farbe, für welche die knappe Geschlossenheit der antiken Plastik und der plastisch gedachten antiken Malerei kein Vorbild und keinen Anhalt bot.

Man mußte auf den Urquell aller Kunst wieder zurückgehen, auf die Natur selbst, auf deren Gestaltungsgesetz und physiognomisches Geheimniß. Und man mußte auf neue Darstellungsmittel sinnen, die neue Empfindung und den neuen Formensinn wirksam und poesievoll zu künstlerischem Ausdruck zu bringen.

Unermüdlich und mit Aufbietung aller Kraft hat die Renaissance um diese neue Formensprache und um diese neue Technik gerungen.

Der glückliche Erbe vergißt nur allzu leicht, welche Sorgen und Mühen den Voreltern das Erwerben gekostet hat.

In den Naturstudien handelte es sich besonders um die Anatomie und um die Proportionslehre.

Die Anatomie gab das Verständniß der Form und ihrer Gesetzlichkeit.

Giotto's naive Naturfreude war in seiner handwerkstüchtigen, aber einförmigen Schule allmälich zur auswendig gelernten Phrase verkümmert. Es war die frohe Vorahnung der nahenden besseren Zeit, als Cennini am Ende des vierzehnten Jahrhunderts in seinem Buch über die Kunst (Wien, 1871, Kap. 28) begeistert ausrief, die vollkommenste Führerin, das beste Steuer und die Triumphpforte des Zeichnens sei die Natur; ihr allein müsse man sich anvertrauen, sobald man begonnen habe, in sein Zeichnen Gefühl legen zu können. Und es ist die Losung dieser neuen Zeit selbst, wenn ein Menschenalter darauf Leon Baptista Alberti im dritten Buch seiner Schrift über die Malerei (1435) das goldene Wort spricht, Anfang und Ende der Kunst und also jede Sprosse der Meisterschaft sei darin gelegen, daß der Künstler die Natur nicht blos sorgsam beobachte, sondern sich überall über ihr Wie und Warum genau Rechenschaft gebe. Jedoch so sinnig die Künstler ihre schönheitsvolle Wirklichkeit belauschten, ja so emsig sie bereits, wie aus Cennini erhellt, für ihre Studien schöne Körpertheile in Gyps formten, es machte sich doch überall fühlbar, daß sie nicht mehr so glücklich wie die alten waren, die lebendige bewegte Schönheit des Nackten in allen feinsten Lebensäußerungen unmittelbar und unausgesetzt lebendig vor Augen zu haben. Das Höchste hätten sie nicht erreicht, wäre ihnen nicht die Wissenschaft zu Hilfe gekommen. Es ist nichts in der Haut, was nicht im Knochen ist. Keine Figur ist schön, die nicht anatomisch richtig ist, auch die bekleidete nicht. Die Ueberlegenheit der italienischen Kunst über die niederländische Kunst, die doch so eben in Hubert und Jan van Eyck und deren Schüler eine so ergreifende Poesie tief innerlicher Lyrik gewonnen hatte, liegt in dem gewichtigen Umstand, daß in

Italien durch das Verdienst Mondino's, dessen anatomisches Handbuch (1314) bereits sich auf die im Mittelalter unerhörte Zergliederung menschlicher Leichen stützte, die Wissenschaft der Anatomie schon zu einer Zeit in Blüthe und Ansehen stand, in welcher sie außerhalb Italiens noch völlig unbekannt war. Die Künstler wußten, was sie an der neuen Errungenschaft hatten. Ghiberti giebt in seinem dritten Commentar einen Abriß der Knochenlehre (Vasari, 1. Vorw. 8). Alberti räth in seinem Buch über die Malerei dem Künstler, zuerst das Knochengerüst und die Muskeln und dann erst das umhüllende Fleisch zu zeichnen. Wir haben keinen genauen Einblick in die anatomischen Studien der älteren Meister. Doch unterscheiden wir deutlich drei Gruppen. Einerseits die Gruppe der Idealisten; Ghiberti und Masaccio und ihre großen Nachfolger, Fra Filippo, Sandro Botticelli, Filippino Lippi, Domenico Ghirlandajo. Streben nach vollster Naturwahrheit, aber die scharfe Formenerkenntniß schon zu machtvoll durchgeistigter Kunstschönheit emporbildend. Andererseits die Gruppe der Realisten; Donatello und sein Schüler Andrea del Verrocchio tüchtig und doch oft verletzend unschön, Künstler wie Andrea del Castagno von trocken ängstlicher Härte, Pietro und Antonio Pollajuolo in der Behandlung der Muskulatur bereits prahlsüchtig überladen. Abseits als dritte Gruppe Fiesole und die mönchischen Künstler; eine geschlossene Welt für sich; in frommer geistlicher Scheu offenbar vor der herrschenden Zergliederung des menschlichen Körpers zurückschreckend und für die zarte Seelenhaftigkeit ihrer Darstellungsweise sie nicht bedürfend. Von hervorragender Wichtigkeit ist Piero della Francesca, dessen nackte Gestalten in den Fresken von S. Francesco in Arezzo die durchgebildetste anatomische Kenntniß zeigen; aus seiner Schule erwächst der große Meister des Nackten, Luca Signorelli. Zuletzt auf der Höhe vollendetster Virtuosität Lionardo und Michelangelo. Es ist überaus bedeutsam, daß, als Lionardo und Michelangelo mit ihren großen Schlachtencartons in offenen Wettkampf traten, es besonders diese anatomische Meisterschaft war, in

welcher sie sich mit einander maßen; Lionardo wählt einen Reiterkampf, weil er bei der Reiterstatue Francesco Sforza's besonders den Pferdeleib studirt hatte; Michelangelo wählt den feindlichen Ueberfall nackter badender Soldaten, weil der bewegte muskelkräftige Mannesleib von Jugend auf seine Freude und seine Stärke war. Und beide Meister sind ihr ganzes Leben hindurch diesen anatomischen Studien unausgesetzt treu geblieben. Von Lionardo besitzen wir noch jetzt ganze Bände genauester anatomischer Zeichnungen, die zum Theil im regen Verkehr mit Marcantonio della Torre, dem berühmten Anatomen von Pavia, entstanden; Studien über alle Theile des menschlichen und thierischen Körpers, selbst über die fortschreitende Entwicklung des Embryo. Der Trattato della pittura, dessen drittes Buch die plastische Anatomie behandelt, ist eine unerschöpfliche Fundgrube der feinsinnigsten Beobachtungen und Anweisungen über Form und Lage und Zusammenhang der Körpertheile, über die Mechanik der Bewegung, über die Dienstleistungen der Knochen und Muskeln und Gelenke. Unablässiges Dringen auf festen organischen Bau, auf Wahrheit, auf innere Nothwendigkeit; es fehlt nicht an sehr verständlichen Seitenblicken gegen Michelangelo's Uebertreibungen. Und von Michelangelo erzählt sein Lebensbeschreiber Condivi, wie er erst dann vom Secirtisch abließ, als im Alter sein körperliches Befinden unwidersprechlich Einhalt gebot. Diese nie wieder erreichte Sicherheit des anatomischen Wissens und Könnens war die Bedingung der Größe Michelangelo's, freilich zuweilen auch sein Verhängniß. Als Raffael in die Florentinische Welt trat, war die anatomische Kenntniß in der Florentinischen Schule bereits durchweg festes Gemeingut. Das berühmte Gemälde der Grablegung, dessen Entstehungsgeschichte in zahlreichen Handzeichnungen klar vorliegt, beweist, wie rasch und wie sicher der junge Künstler die neu zuströmenden Anregungen sich zu eigen machte. Ja in der scharf betonten Durchbildung des Nackten, namentlich in der überderben Muskelanstrengung der Träger, verfällt er sogar in leicht erklärliche realistische Einseitigkeit. Sein

unbeirrbarer Schönheitssinn hat aber diese Lockungen wieder schnell überwunden.

Nur wer den Körper ganz kennt, vermag, unabhängig von der Zufälligkeit des Modells, frei aus der inneren Nothwendigkeit der Idee zu schaffen.

Mit den anatomischen Studien in engster Verbindung stand die Proportionslehre.

Einsicht in das unverbrüchliche Größenmaß der einzelnen Körpertheile in ihrem Verhältniß untereinander und in ihrem Verhältniß zum Ganzen.

Der feste und bewußte Gegensatz gegen die unnatürlich langgestreckten hageren Gestalten der Byzantiner war eine der ersten Regungen der neu erwachten Selbständigkeit gewesen. Ghiberti bezeichnet es in seinem Commentar als ein ganz besonderes Verdienst Giotto's, daß er in seinem anmuthsvollen Natürlichkeitsstreben nie die Maßbestimmungen des menschlichen Körpers überschritten. Dasselbe Lob gebührt den Giottisten insgesammt. Cennini, dessen Buch von der Kunst die Gewohnheiten und Ueberlieferungen der Giotto'schen Schule lehrhaft zusammenfaßt, enthält (Kap. 30 und 70) die fest formulirten Regeln; der Einfluß Vitruv's ist in diesen Regeln unverkennbar. Wie Vitruv (3, 1) theilt Cennini die Gesichtslänge in drei gleiche Theile, in die Höhe der Stirn, in die Länge der Nase, in die Länge vom unteren Ende der Nase bis zum Ende des Kinns; wie Vitruv setzt Cennini die Länge des Menschen vom unteren Ende der Füße bis zur Scheitelhöhe gleich der Breite, die man erhält, wenn der Mensch seine Arme und Hände geradlinig ausstreckt; wie Vitruv berechnet Cennini alle einzelnen Theile und Körpereinschnitte nach Gesichtslängen, nur mit dem Unterschied, daß Cennini die Körperlänge als $8^{2}/_{3}$ Gesichtslängen, Vitruv aber als 10 Gesichtslängen annimmt. Dennoch erblühte die volle Ausbildung auch der Proportionslehre erst in der Renaissancekunst. Je schärfer durch die Anschauung der antiken Bildwerke der Sinn für

wohlgefälliges Maßverhältniß und festes Gliederungsgesetz geweckt war, und je verlockender Plinius' Erzählung von Polyklet's Canon und die Lehre Vitruv's von der antiken Eurythmie aus der alten Literatur herüberklang, um so emsiger waren die Künstler der Renaissance bestrebt, für diese Maßverhältnisse feste unfehlbare Zahlen zu finden. Ghiberti schrieb in seinem dritten Commentar ausdrücklich über die Maße der Bildner und Maler des Alterthums; leider ist dieser Commentar noch immer ungedruckt. Ganz besonders aber strebte Leon Baptista Alberti nach diesem Geheimniß. In seiner Jugendschrift über die Malerei (1435) nimmt er den Kopf als bestimmendes Grundmaß. Unzweifelhaft sei es am würdigsten, alle anderen Glieder zum Kopf in Beziehung zu bringen; überdies sei bei fast allen Menschen die Größe des Fußes gleich dem Abstand vom Kinn bis zur Scheitelhöhe. Am ausführlichsten aber behandelt Alberti die Proportionslehre in seiner Schrift De statua (nach 1464). Es ist die erste genaue Messung aller Hauptkörpertheile nach Länge und Breite und Dicke, durchaus selbständig aus der Vergleichung einer großen Anzahl sorgsam auserlesener menschlicher Körper gewonnen und darum (vgl. Zeising: Neue Lehre von den Proportionen, 1854, S. 272) von Vitruv nicht unwesentlich abweichend; die beigefügte Beschreibung neu erfundener Instrumente soll den Künstler in den Stand setzen, den durch Alter und Geschlecht und individuelle Eigenheiten und allen durch jeweilige Bewegungen hervorgebrachten Veränderungen mit Sicherheit nachzukommen. Es wäre lohnend, an den großen Florentinischen Fresken Messungen anzustellen, um urkundlich zu verfolgen, inwieweit die von Alberti gefundenen Ergebnisse in die thätige Kunstübung eingriffen. Gewiß ist, daß nicht blos die Theoretiker, sondern daß auch die Florentinischen Künstler selbst jederzeit die Wahrheit und Schönheit der körperlichen Maßverhältnisse als eines ihrer höchsten Ziele betrachteten. Vasari (5, 96) hebt namentlich die Kolossalgestalt eines heiligen Christophorus in S. Miniato fra le Torri von Antonio Pollajuolo als das Muster vollendetster

Proportionalität hervor; Michelangelo soll sie, wahrscheinlich behufs seiner Davidstatue, fleißig studirt haben.

Nicht Einengung und Hemmung der freien Schaffenskraft und der je nach der Verschiedenheit der Aufgabe verschiedenen individualisirenden Charakteristik, sondern Schärfung und Schulung des Auges, Grammatik der unverbrüchlichen Sprachgesetze, Feststellung der von der Natur eingehaltenen Grenzen. Möglichkeit, Wahrheit, aber volle Freiheit.

Je bewegter und dramatisch handlungsvoller im Lauf der fortschreitenden Entwicklung die Kunst wurde, um so mehr ging auch die Proportionslehre von dem bewegungslos aufrechtstehenden Körper auf den bewegten Körper, von der schematischen Uebereinstimmung auf die charakteristischen Unterschiede. Lionardo, der Meister der Form, der noch in seiner Grabschrift bedeutungsvoll hervorhebt, daß die Eurythmie der Alten sein hauptsächlichstes Streben gewesen, daß er sie aber nie zu erreichen vermocht habe, beschränkt sich in seinem Trattato della pittura, der die Grundlage und die Frucht seiner Mailänder Lehrthätigkeit ist, nur auf die eingreifendsten Maßbestimmungen, indem er, das altüberlieferte und leicht anwendbare Grundmaß der Gesichtslänge beibehaltend, die Größe des wohlgegliederten erwachsenen Menschen gleich Vitruv auf zehn Gesichtslängen, die Schulterbreite, die Entfernung vom Schultergelenk bis zum Ellbogen, die Entfernung vom Ellbogen bis zum Mittelfinger, die Entfernung vom Geschlechtsglied bis zum Kniegelenk und die Entfernung vom Kniegelenk bis zum Fußgelenk auf je zwei Gesichtslängen feststellt; um so eindringlicher aber mahnt er an die unermüdlich liebevolle Beobachtung der unendlichen Mannichfaltigkeit der lebendigen Natur, an das sorgsamste Studium der Bewegungsgesetze des Körpers und der durch bewegte Stellungen hervorgebrachten Zusammenziehungen und Streckungen. Und wie Lionardo dachte auch Michelangelo. Es ist überaus bezeichnend, daß Michelangelo, nach dem Bericht Condivi's, lange Zeit sich mit einer Gegenschrift gegen

Albrecht Dürer's Buch von der menschlichen Proportion trug; Dürer's Festsetzungen erschienen ihm zu steif schematisch und zu wenig auf die Mechanik der menschlichen Bewegung und deren Einwirkung auf das Knochen- und Muskelgefüge eingehend. Raffael hat sich auch über diese Dinge nie theoretisch geäußert; aber die krampfhaft niedergeschmetterten Gestalten des Heliodor in den Stanzen und des Ananias in den Tapeten bezeugen, wie sicher er die Maßverhältnisse auch in den gewagtesten Stellungen beherrschte.

Natur, Natur! Freiheit und Selbständigkeit, Schaffen von innen heraus. Mit Recht ist bemerkt worden, wie denkwürdig es sei, daß Lionardo, der Bewunderer der Alten, im Trattato fast nie auf die Werke der Alten zurückgeht; nur ganz vereinzelt (Röm. Ausg., S. 265) wird auf die Griechen und Römer als auf die Meister durchsichtiger Gewandbehandlung gewiesen. Nicht der Enkel der Natur soll der Künstler sein (S. 69), sondern der Sohn der Natur.

Das Studium der Antike kann dem Künstler nicht das Studium der Natur ersetzen; es kann ihm nur Anleitung geben, die Natur rein und klar, groß und stilvoll zu sehen und zu behandeln. Und diese Lehre der Antike hat die Renaissance trefflich verwerthet. Ueberaus fein hebt Vasari in der Vorrede zum dritten Theil seiner Lebensbeschreibungen (7, 6) hervor, wie die alte harte Manier erst wich, nachdem der Laocoon, der Farnesische Herkules, der Torso und der Apollo von Belvedere wieder der Erde entstiegen waren.

In dem Kampf um die Darstellungsmittel handelte es sich besonders um die Kunst der Perspective und um die Farbentechnik.

Erst von der Renaissance wurden die Gesetze der Perspective wissenschaftlich festgestellt.

Auch Giotto strebte bereits nach klarer Unterscheidung des Nahen und Fernen. Ja die meisten Giottisten haben bereits eine bewunderungswürdige Sicherheit in der perspectivischen Zeichnung der architektonischen und landschaftlichen Hintergründe, zuweilen sogar schon sehr kühne Verjüngungen. Aber nur nach Naturbeobachtung, nur

nach Gefühl und Augenmaß. Cennini hat in seinem Buch über die Kunst (Kap. 85, 87) blos den dürftigen Rath, für die Ferne verschwimmende Töne, für die Nähe helle zu nehmen, mit der zunehmenden Entfernung die oberen Linien der Gebäude nach unten absteigend, die unteren Linien nach oben aufsteigend zu zeichnen. Und ebenso steht es in den Niederlanden bei den van Eycks und deren Schule. Sobald die Renaissance eintritt, tritt an die Stelle des Gefühls und des Augenmaßes die klare Erkenntniß der Wissenschaft.

Der Begründer dieser neuen Wissenschaft war Brunellesco, der große Baumeister; angeregt durch die Lehren Vitruv's und Euklid's und unterstützt von dem gelehrten Mathematiker Paolo Toscanelli, der, wie Ugolino Verrini in seinem Gedicht über Florenz berichtet, in späteren Jahren selbst ein Buch über die Perspective schrieb. Brunellesco zeichnete, laut der Erzählung Vasari's (3, 197), den Gegenstand im Grundriß (pianta) und im Aufriß (profilo), bestimmte die Lage des sehenden Auges, verband die Projectionen von Auge und Gegenstand sowohl im Grundriß als im Aufriß durch gerade Linien und durchschnitt diese Linien mit der Bildfläche; die Schnittpunkte der gezogenen Linien geben in ihrer Höhe vom Grundriß und in ihrem Abstand vom Aufriß in der Bildfläche das perspectivische Bild des Gegenstandes. Diese Erfindung übte sogleich den entscheidendsten Einfluß. Wir sehen diesen Einfluß bereits in der Behandlung des landschaftlichen Hintergrundes im Sockelrelief der Statue des heiligen Georg von Donatello; wir sehen ihn ebenso in der zweiten Erzthür Ghiberti's, in dieser sogar schon in stilwidriger Uebertreibung. Erst jetzt war die Kunst Masaccio's möglich; in seinem Bild von Petrus und dem Zöllner in der Kapelle Brancacci ist namentlich auch die Landschaft in ihrer klaren Scheidung des Vorder-, Mittel- und Hintergrundes von vollendeter Meisterschaft. Paolo Uccelli, der nach Vasari's Bericht (3, 17) mit Gianozzo Manetti die Lehren Euklid's studirte, wagt und löst schon Verjüngungen, denen man

ansieht, daß sie lediglich wegen ihrer Schwierigkeit aufgesucht wurden. Selbst die Holzintarsia schritt, wie Vasari zu bemerken nicht vergißt, jetzt zu ausgedehnten landschaftlichen Hintergründen.

Brunellesco's wissenschaftliche Feststellungen wurden fortgebildet und vertieft durch Leon Baptista Alberti. Er brachte das bisher nur mündlich Ueberlieferte in schriftliche Fassung und ersann eine sehr wesentliche Erleichterung der künstlerischen Anwendung. Das erste Buch seiner Schrift über die Malerei ist vornehmlich Perspectivlehre. Ein tüchtiger Künstler könne nur sein, wer sich diese perspectivische Kenntniß erworben; nutzlos spanne den Bogen, wer mit dem Pfeil nicht zu zielen verstehe. Alberti stellt sich überall auf die Grundlage der Mathematik; aber seine Absicht ist, wie er bestimmt ausspricht, als Maler für Maler zu schreiben. Der Ausdruck ist noch wirr und unbeholfen, weil, wie er entschuldigend sagt, er der Erste ist, welcher das Wagniß einer solchen Darstellung wagt; doch der Grundgedanke ist klar und verständlich. Er nannte die Gesammtheit der Sehstrahlen, welche vom Auge geradlinig nach dem gesehenen Gegenstand ausstrahlen, Sehpyramide; das perspectivische Bild des Gegenstandes ist der Schnitt dieser Sehpyramide mit einer Ebene. Er lehrte dann, daß die parallelen Linien, die mit der Bildfläche einen rechten Winkel bilden, im perspectivischen Bild in einem Punkt, dem Augpunkt, zusammengehen, und bestimmte mathematisch richtig mittelst einer Hilfsfigur in der Bildfläche diejenigen Punkte oder geraden Linien, die in verschiedenen Abständen hinter der Bildfläche liegen. Die Hilfsfigur bestand darin, daß er eine verticale gerade Linie als Bildfläche betrachtete und eine horizontale als Basis; dann bestimmte er die Lage des Auges in der richtigen Entfernung von der Bildfläche und von der Basis, nahm auf der Basis beliebige Punkte an und verband diese mit dem Punkt, den das Auge vertritt. Die Schnittpunkte dieser Linien mit der Verticalen geben die Höhen der abgebildeten Punkte auf dem Bilde an. Und bei verwickelten Aufgaben empfiehlt er, um den Querschnitt mit der

Sehpyramide zu bestimmen, einen Schleier (velo), der mit Fäden durchwebt ist, welche Quadrate bilden. Diesen Schleier (Quadratnetz) stellt er zwischen Gegenstand und Auge, bezeichnet auf ihm die Punkte, wo die Sehstrahlen, welche vom Auge nach den Punkten des Gegenstandes gehen, den Schleier durchdringen und trägt sodann denselben auf eine ganz gleich quadrirte Zeichenfläche ein.

Seitdem war die Lehre von der Perspective ständiger Unterrichtszweig, sowohl von Seiten der Mathematiker auf den Universitäten, wie von Seiten der Künstler in den Werkstätten und Kunstschulen. In Venedig lehrte die Perspective der Mathematiker Girolamo Malatini, seine Schüler waren die Bellini und Vittore Carpaccio (Vas. 5, 227); in Padua, in der Schule Squarciones, lehrte sie Lorenzo Canozzi und Mantegna; in Mailand Vincenzo Foppa, ein Schüler Mantegna's; in Bologna Marco Zoppo. Viele Maler dieser Zeit haben über Perspective geschrieben; Gentile da Fabriano (Vas. 4, 168), Mantegna und Foppa (Vas. 5, 228). Wie schon von Paolo Uccelli, so werden auch jetzt namentlich von Mantegna und Antonio Pollajuolo geflissentlich die ausschweifendsten perspectivischen Schwierigkeiten gesucht, nur weil man gewiß ist, diese Schwierigkeiten zu überwinden.

Die wichtigste Wendung aber nach Brunellesco und Alberti war Piero della Francesca, um 1423 zu Borgo S. Sepolcro geboren, jener merkwürdige, aus der Florentinischen Schule hervorgegangene umbrische Maler, der erst durch die neuste Kunstforschung wieder zu verdienten Ehren gekommen ist, und von dem Crowe und Cavalcaselle (3, 298) mit Recht sagen, daß ihm nichts fehle als eine feinere Formensprache, um einer der größten Künstler seiner großen Zeit zu sein. Nicht nur, daß Piero in seinen Bildern in Urbino und in seinem Bild in den Uffizien (Nr. 1300), in Arezzo und in Borgo S. Sepolcro selbst ein vollendeter Meister sowohl der Linearperspective wie der Luftperspective ist; er bildete auch die Perspectivlehre selbst namentlich nach ihren geome=

trischen Grundlagen theoretisch weiter und wird von allen Zeitgenossen einstimmig als der Begründer derjenigen Perspectivlehre gepriesen, die von den Meistern der großen italienischen Glanzzeit geübt und gehandhabt wurde. Aus seiner Schule erwuchsen Pietro Perugino, Luca Signorelli, Melozzo da Forli, Giovanni Santi. Und wenn auch die Abfassung seines Lehrbuchs, dessen Handschrift sich noch jetzt in der Bibliothek zu Parma und in einer lateinischen Uebersetzung in der Ambrosiana zu Mailand befindet, erst in seine letzten Lebensjahre († 1492) fällt, so hatte doch schon früh sein Schüler, der Mathematiker Fra Luca Pacioli, sowohl durch Schriften, in denen er die Anregungen Piero della Francesca's immer dankbar bekannt hat, wie durch seine ausgebreitete Lehrthätigkeit in den verschiedensten Städten Italiens für deren wirksamste Verbreitung gesorgt. Durch Luca Pacioli kamen die Lehren Piero's an Lionardo; und wahrscheinlich ist es auch Luca Pacioli gewesen, zu dem sich 1506 Albrecht Dürer nach Bologna begab, um „Geheim-Perspective“, d. h. das Geheimniß der Perspective zu lernen, denn nur auf diese Weise kann die auffallende Uebereinstimmung einiger Figuren und Constructionen in Dürer's und Piero's Perspectivlehre erklärt werden.

Als Lionardo seinen Trattato della pittura schrieb, war die Lehre von der Linearperspective bereits abgeschlossen. Lionardo weist wiederholt und aufs nachdrücklichste auf die Wichtigkeit der Linearperspective; sie zuerst soll der junge Künstler sich aneignen (S. 50), weil ein Künstler, der ohne sie seine Kunst ausübe, einem Steuermann gleiche, der sich auf das hohe Meer wagt ohne Steuer und Compaß (S. 69). Doch sein eigenes Denken und Beobachten ist ausschließlich auf die Luftperspective gerichtet, auf die Abstufungen der Schatten und Farbentöne nach Nähe und Ferne, auf die Farbenerscheinungen der trüben Medien, des Rauches, der Nebel und der Wolken, auf das Verfließen der Umrisse, auf die Verschiedenheiten des erhöhten oder niederen Standpunktes. Die Farbe Lionardo's steht überall im Dienst des stereoskopischen Sehens.

Nur auf dem festen Grund der genauesten perspectivischen Kenntniß ist dramatische Composition möglich.

Und in der Eroberung der Farbentechnik handelte es sich um eine zwiefache Aufgabe, um die Technik der Wandmalerei und um die Technik der Tafelbilder.

Sind doch die Italiener der Renaissance ebenso tüchtige Coloristen als Zeichner; nur daß sie den Farbenreiz nie von fest plastischer Formgebung trennen.

Für die Geschichte der Wandmalerei bedarf es noch vieler genauer Einzeluntersuchungen.

Im Mittelalter malte man auch die Wandbilder auf trockenen Grund (al secco); in Tempera, d. h. mit Farben, deren Bindemittel Eigelb und Feigenmilch waren. Aus Theophilus' Schedula (1, 15) erhellt, daß den Farben, um sie auf der Wand haften zu machen, nasser Kalk beigemischt wurde. Vergleichen wir die technischen Vorschriften, welche Cennini über Wandmalerei giebt, mit den vorhandenen Denkmalen, so kann kein Zweifel sein, daß es bereits Giotto und seine Schüler waren, welche an die Stelle des Malens al secco das Malen al fresco setzten, d. h. das Malen auf nassen Bewurf; freilich mit der Beschränkung, daß sie in einzelnen Fällen gleichzeitig auch die alte Malweise des Secco beibehielten und daß sie auch da, wo sie das eigentliche Fresco, das buon fresco, anwendeten, doch nach wie vor (vgl. Cennini, Kap. 4 und 77) die letzte Feilung und Durchbildung auf dem Trocknen mit Temperaretouchen ausführten. Nach Max Lohde's Untersuchungen (Zeitschrift für bildende Kunst 1869, S. 12) sind die Wandbilder im Schiff der Arena in Padua al fresco untermalt und nur sehr Weniges al secco übermalt, während die Bilder im Chor, die wahrscheinlich Schülerhänden angehören, die entgegengesetzte Technik zeigen. Sicher hatte die wieder erwachende Kunde von der Wandmalerei der Alten (Vitruv 7, 3. Plinius H. N. 36, 176) auf diese Neuerung eingewirkt. Das Verfahren war ein sehr umständliches; Cennini

beschreibt es im 67. Kapitel. Zuerst ein erster Mauerbewurf, aus zwei Theilen Sand und einem Theil Kalk bestehend; sodann nach dessen Abtrocknung, ganz wie es auf dem Stuckgrund der Mosaiken üblich gewesen, Ueberziehung des abgetrockneten Grundes mit einem Quadratnetz zur Erleichterung der räumlichen Anordnung, und innerhalb dieses Quadratnetzes sorgfältigste Aufzeichnung der gesammten Composition in kräftigen Kohlen- oder Röthelstrichen; darauf als eigentlicher Malgrund ein zweiter Bewurf, aber nur stückweise aufgetragen für die Arbeit jeden Tages, und dünn und glatt, damit die Zeichnung des Untergrundes durchscheinen könne; zuletzt die mit Licht und Schatten modellirte Farbenausführung auf dem Nassen. E. Förster will das Buonfresco, das Malen auf dem Nassen, in seinen Beiträgen zur neueren Kunstgeschichte (S. 127, 220) erst den Wandmalereien Pietro Puccio's im Camposanto zu Pisa (1391), und in seiner Geschichte der italienischen Malerei (Bd. 2, S. 493, 514) erst den Wandmalereien Altichiero's und Avanzo's in der St. Georgskapelle zu Padua (1379) zuschreiben. Mit dieser Annahme aber steht im Widerspruch, daß Cennini ausdrücklich die von ihm geschilderte Malweise als die Malweise Giotto's und der Giottisten bezeichnet und daß die abgeblätterten Bilder Giotto's im Dom zu Assisi und im Bargello zu Florenz genau denselben rothschattirten Untergrund haben wie die abgeblätterten Fresken Pietro Puccio's und Benozzo Gozzoli's im Camposanto zu Pisa und die Fresken Masolino's in S. Clemente zu Rom. Vasari (2, 97) beschreibt durchaus in derselben Weise ein unvollendetes Bild Simone Martini's im Refectorium des Klosters zu Assisi. Bald aber kam ein bedeutender technischer Fortschritt. Die Umständlichkeit und Schwierigkeit, die Vorzeichnung des Untergrundes auf den zweiten oberen Bewurf zu übertragen, der, so fein und glatt er sein mochte, doch nur mit Mühe die Vorzeichnung erkennen ließ, führte zur Erfindung des Cartons. Die Vorzeichnung geschieht nicht mehr auf der Mauer selbst,

sondern in der Größe des zu malenden Bildes auf dem Carton; man überträgt die durchgeführte Cartonzeichnung, indem man die Umrisse durchsticht und mit Kohlenstaub durchpudert oder indem man sie, was Vasari (1, 156) zwar nur für Staffeleibilder empfiehlt, was aber gleichwohl selbst von Meistern wie Domenico Ghirlandajo und Piero della Francesca (vgl. Crowe und Cavalcaselle, 3, 238, 302) auch im Fresco gewagt wurde, einfach durchbaust. Schon Vasari wußte den Erfinder des Cartons nicht anzugeben; er sagt nur (1, 156), der Erfinder müsse ein feiner Kopf gewesen sein. Es ist wahrscheinlich, daß schon Masaccio diese durchgreifende Vereinfachung des Verfahrens gekannt hat; gewiß ist, daß Andrea del Castagno in seinen Fresken des heiligen Franz von Assisi und Johannis des Täufers sich bereits des Cartons bediente (vgl. Crowe und Cavalcaselle 3, 43). Seitdem war die Frescotechnik endgiltig festgestellt.

Lionardo's unruhig grüblerischer Geist suchte nach einer Verschmelzung des Fresco mit der inzwischen aufgekommenen Oelmalerei; dies Wagniß hat nicht wenig dazu beigetragen, sein großes Wandbild des Abendmahls frühzeitigem Verderben entgegenzuführen. Die anderen Meister bleiben bei dem reinen Fresco. Und mit jedem Meister stieg die Vollendung. Technisch steht Domenico Ghirlandajo durchaus auf derselben Höhe wie Michelangelo und Raffael. Nie ist diese Leuchtkraft und Körperlichkeit des sicheren Farbenauftrags wieder erreicht worden; die Retouchen verschwanden zwar nicht ganz, doch werden sie immer seltener. An der durch das Darstellungsmaterial bedingten Großheit des Frescostils ist die große italienische Malerei emporgewachsen, mit dem Verfall des Fresco verfiel auch der große historische Stil.

Noch bewegter war die Geschichte der Staffeleitechnik.

Cimabue und die alten Sienesen hatten nach byzantinischer Ueberlieferung ihre Holzbilder mit zähen harzigen Bindemitteln gemalt; Giotto war wieder auf die hellere und flüssigere Mischung

der Farbe mit Eigelb und Feigenmilch zurückgegangen, welche die Byzantiner zwar auch kannten, aber nur selten verwendeten. Es ist wahrscheinlich, daß auf die Neuerung Giotto's die Beschreibung, welche Plinius (35, 26) von der Temperatechnik der Alten giebt, eingewirkt hat; ja durch Cennini (Kap. 72) wird bezeugt, daß Giotto und die Giottisten, ganz wie die Alten, die Mischung mit Eigelb allein, ohne Hinzuthun der Feigenmilch, entschieden bevorzugten. Diese Tempera beherrschte die Tafelmalerei des vierzehnten Jahrhunderts ausschließlich. Sie zieht sich in voller Geltung bis tief in die Renaissancezeit. Meist einfach helle Tagesbeleuchtung; malerisch wirksame Verwendung und Vertheilung heller und dunkler, kalter und warmer Localfarben. Noch Fra Filippo und Domenico Ghirlandoja haben ihre Tafelbilder immer nur in Tempera gemalt. Aber so staunenerregend es ist, zu welcher Leistungsfähigkeit, zu welcher Kraft der Modellirung und zu welchen zarten Farbennüancen diese Meister die einfachen Mittel der Tempera zu steigern vermochten, es war doch eine unausbleibliche innere Nothwendigkeit, daß mit der täglich wachsenden Vertiefung der Charakteristik das Verlangen nach reicherer und gesättigterer Farbenstimmung immer dringender wurde. Und dieses Verlangen wurde verstärkt durch den Zufall der äußeren Ereignisse. Mehr und mehr drangen nach Italien niederländische Bilder herüber, deren tiefe leuchtende Farbengluth die von den Italienern heiß ersehnte Möglichkeit beschämend als vollendete Wirklichkeit zeigte. Die Zeitgenossen berichten von der unruhigen wetteifernden Erregung, die sich angesichts dieser niederländischen Bilder sogleich der italienischen Künstler bemächtigte. Man wußte, daß das Geheimniß der Niederländer die Mischung der Farbe mit Oel sei; aber man kannte weder die Art dieser Mischung selbst, noch die Art ihrer künstlerischen Verwendung. Antonio Filarete sagt in seinem Kunsttractat, der zwischen 1460 und 1464 geschrieben ist, ausdrücklich (Vas., 4, 99), daß nur die niederländischen Meister verständen

die Oelfarben vor dem Nachdunkeln zu schützen. So emsig die Italiener das Geheimniß aus eigener Kraft zu ergründen strebten; sie erreichten es nicht. Nach Eastlake's Untersuchungen darf als feststehend betrachtet werden, daß die That Hubert und Jan van Eyck's wesentlich in zwei verschiedene Entwicklungsphasen zerfällt. Ursprünglich hatten sie nur nach einem leicht trocknenden Firniß gesucht, der ihre Temperabilder allen Fährlichkeiten des an der Sonne Trocknens enthebe; sie hatten diesen Firniß in einer Versetzung von Leinöl und Nußöl mit einem metallischen Stoffe, wahrscheinlich Zinkvitriol, gefunden. Sodann aber verwendeten sie diesen Firniß als Bindemittel selbst; die Haltbarkeit und der Glanz hatten sich trefflich bewährt, und es war ihnen gelungen, durch Reinigung und Verdünnung des Oels alle Uebelstände zu beseitigen, welche bisher die Oeltechnik nach Theophilus' Ausdruck ebenso langwierig als langweilig gemacht und daher für höhere Kunstzwecke nur auf Nebenwerk und vereinzelte Lasuren beschränkt hatten. Die Italiener thaten nur den ersten Schritt. Sie suchten mittelst des Oels den Mängeln der Temperatechnik abzuhelfen; aber sie waren außer Stande, mit der Tempera selbst zu brechen. So redlich Domenico Veneziano und Andrea del Castagno, besonders aber Francesco Peselli, Alesso Baldovinetti, die Brüder Pollajuolo sich mühten, dennoch bestätigen die erhaltenen Werke vollauf das Urtheil, das Vasari im Eingang des Lebens Antonello's da Messina (4, 74) über diese Versuche ausspricht; sie kamen nicht hinaus über eine unhandliche und unerfreuliche Zwittertechnik. Man malte entweder in der alten unveränderten Tempera und lasirte mit Oelfarben; oder man versetzte die Eitempera mit Vernice liquida, einer Lösung von Ambra oder Sandarak in Leinöl, sparte dann aber auch hier, weil man die zähe und bräunliche Mischung nicht geschmeidig und farblos zu machen wußte, die feineren Partieen, namentlich die Carnation, für das reinere Tempera aus. Wer mag es daher einem Meister wie Domenico Ghirlandajo verargen, daß er sich von solcher Un=

fertigkeit fernhält? Einzig Piero della Francesca gelangte zu einer flüssigeren und durchsichtigeren Mischung; aber da dessen Oelbilder erst in die Jahre 1460 — 1466 fallen, ist es wahrscheinlich, daß er mit einzelnen niederländischen Meistern in unmittelbarer Berührung gestanden hat. Endlich kam die entscheidende Wendung. Ein Sicilianischer Maler, Antonello da Messina, war um das Jahr 1460 in die Niederlande gegangen; 1477 brachte er die neugewonnene Kenntniß und Uebung nach Venedig. Die Erzählung Vasari's von der Einwirkung Antonello's ist in manchen Einzelnheiten irrig; in ihrem innersten Kern aber ist sie unanfechtbar. Giovanni Bellini und die gesammte Venetianische Schule ergriff die neue Technik sogleich mit dem begeistertsten Eifer. Von Venedig wanderte das Geheimniß nach Florenz, von dort nach allen Kunststätten Italiens. Nicht von den Peselli und Pollajuolo, wie Crowe und Cavalcaselle (4, 1, 182) behaupten, sondern von der neuen Errungenschaft Antonello's, wie schon Vasari (1, 164) berichtet, stammt die tiefe Farbenpoesie Perugino's, die tiefe Farbenpoesie Lionardo's. Die Herrschaft der Oelmalerei war entschieden für immer.

Wir stehen am Schluß.

Das fünfzehnte Jahrhundert ist das Heroenzeitalter der italienischen Renaissance. Welch ein unabläßiges Ringen und Kämpfen, welch ein tapferes sicheres Fortschreiten von Sieg zu Sieg!

Angesichts dieser gewaltigen Bewegungen wahrlich versteht man es, wie Leon Baptista Alberti schon 1435 in seinem Buch über die Malerei das stolze Wort sagen konnte, in den Künstlern der neuen Zeit lebe ein Geist, der jeder rühmlichen Sache fähig sei und der dem Geist der Alten nicht nachstehe; und der Ruhm dieser Kunst sei um so größer, da sie ohne feste Ueberlieferung, ohne Lehrer und ohne Vorbild, ganz aus eigener Kraft der Erkenntniß, sich Wege haben suchen müssen, die man früher nicht gekannt, nicht geahnt habe.

Tiefer Gehalt in schönheitsvollster, ganz aus dem eigensten Geist herausgeborener ursprünglicher Form.

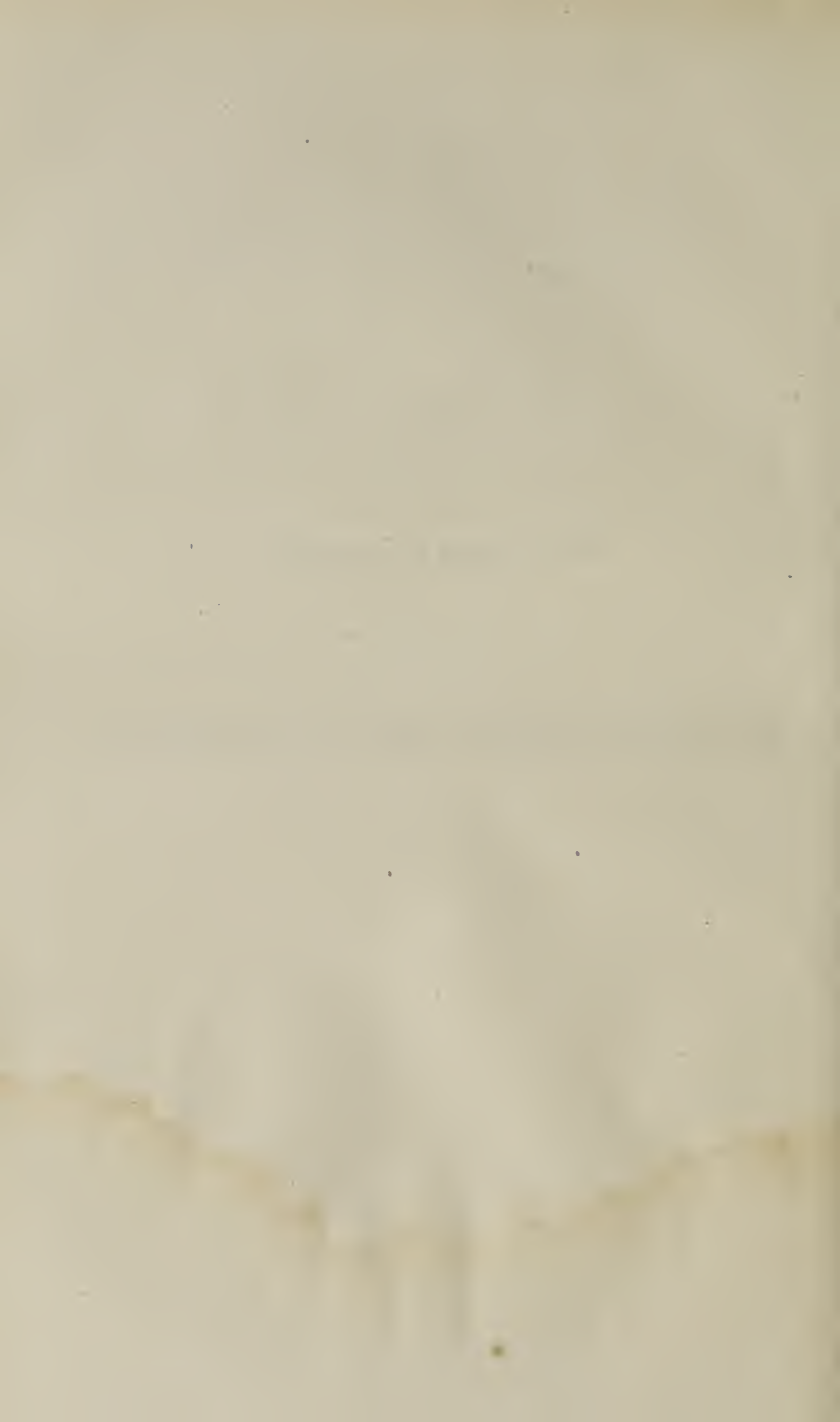
Jene tief innerliche Versöhnung des Antiken und Modernen, deren Erreichung von so vielen Aesthetikern erst als ein fernes Zukunftsideal hingestellt und die als Zukunftsideal von Goethe in der Gestalt Euphorion's symbolisirt wird, in der Kunst der italienischen Renaissance ist sie bereits vollendete herrlichste Thatsache.

III.

Die Dominicaner

in der

Kunstgeschichte des 14. und 15. Jahrhunderts.



Die Dominicaner in der Kunstgeschichte des 14. und 15. Jahrhunderts.

Im elften Gesang des Paradieses hat Dante den Gegensatz des heiligen Franciscus und des heiligen Dominicus treffend gezeichnet. Beider Werke gingen auf dasselbe Ziel; doch Jener war seraphisch ganz in Gluthen, durch hohe Weisheit war Dieser schon auf Erden ein Abglanz von dem Licht der Cherubim.

Zwischen den Franciscanern und Dominicanern waltet der gleiche Gegensatz. Die Franciscaner trachten nach Innerlichkeit und bußfertiger Erweckung; die Dominicaner nach Festsetzung und Aufrechterhaltung der strengen Kirchenlehre und Kirchenzucht. Die Franciscaner sind mystische Schwärmer, unvergängliche Andachtslieder sind von ihnen ausgegangen; die Dominicaner sind die Meister der Scholastik und die unerbittlichen Schergen der Inquisition.

Die Dominicaner fühlen sich als die von Gott berufenen Vorkämpfer der streitenden Kirche, als die pugiles fidei et vera mundi lumina. Ihr Symbol ist ein Hund, in den Zähnen die Fackel tragend.

Besonders auch in der Kunstgeschichte des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts haben die Dominicaner diese scharf ausgesprochene Stellung. Sie sind gegen die Verweltlichung der Renaissancekunst die stets wachsamen Hüter strengster Kirchlichkeit.

Am eigenartigsten ist die Dominicanerkunst des vierzehnten Jahrhunderts. Sie ist eine wesentlich dogmatisirende. Wie die fromme Legende des heiligen Franciscus in allen bedeutsamsten Zügen durchaus der vorbildlichen Geschichte Christi nachgebildet ist, so behalten Giotto und die Giottisten auch in den Bildern, welche diese fromme Legende zur bildlichen Darstellung bringen, denselben anmuthsvollen und doch meist so gemüthsinnigen Erzählungston, der ihre Bilder aus dem Leben Christi und der heiligen Jungfrau so anmuthig und ergreifend macht; nur ganz vereinzelt, wie in den Darstellungen der Ordensgelübde in der Unterkirche zu Assisi wird die lebendige Anschaulichkeit der Epik getrübt und durchbrochen durch spitzfindig allegorisches Wesen. Selbst Domenico Ghirlandajo konnte sich noch mit voller Hingebung in diese Legendenmotive vertiefen. Den Dominicanern aber fehlt die Poesie der Legende. Schon im Reliefschmuck des Grabschreins des Heiligen in S. Domenico zu Bologna stellten Niccolo Pisano und sein Gehilfe Fra Guglielmo Agnello neben den Wundergeschichten des Heiligen die Wundergeschichten seines Schülers, des heiligen Reginald. Der gleichen Verlegenheit verfielen Alle, die das gleiche Wagniß versuchten; auch der Freskencyklus in der Spanischen Kapelle zu S. Maria Novella in Florenz stellt neben das Leben des heiligen Dominicus das Leben des heiligen Peter Martyr. Am liebsten beschränkte man sich auf einzelne episodische Darstellungen wie Traini in den Seitenflügeln des großen Altarbildes in S. Catarina zu Pisa, oder man stellte den heiligen Dominicus in der Weise der Santa Conversazione einfach neben andere Heilige, wie Getto da Jacopo (Gettus Jacobi di Pisa) in einem Bild in der Akademie zu Pisa, das inschriftlich aus dem Jahr 1391 stammt. Immer mehr und mehr drängte sich daher in den Dominicanerbildern an die Stelle der Legende die Lehre, an die Stelle des heiligen Dominicus der große Begründer der scholastischen Dominicanertheologie, der heilige Thomas von Aquino. Fast alle größeren Malereien des vierzehnten Jahr=

hunderts, die unter dem Einfluß der Dominicaner entstanden sind, gleichviel ob Altarbild oder Wandbild, sind der Verherrlichung der Lehre des heiligen Thomas von Aquino gewidmet; ja in ihren Einzelzügen weisen sie sogar meist auf ganz bestimmte einzelne Stellen der gefeiertsten Schriften des großen Scholastikers.

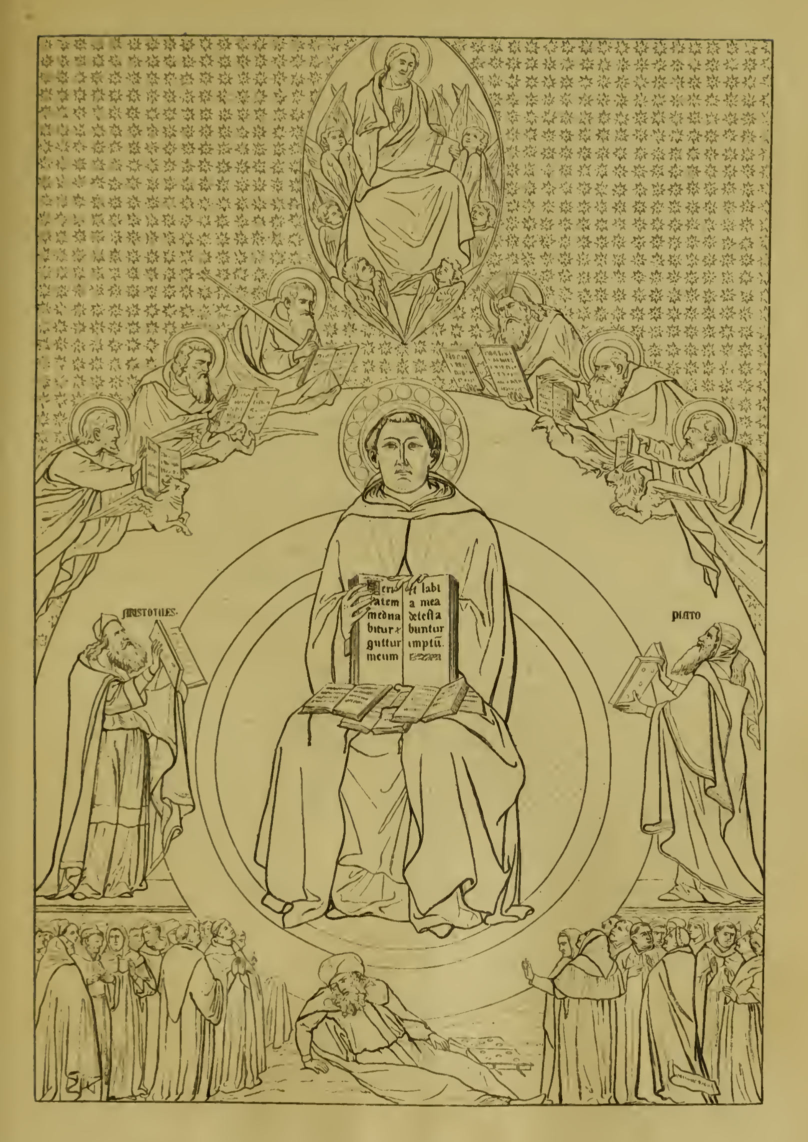
Erfindungen gelehrter Mönche, die auch in den Bildern nur dogmatische Tendenzpredigten sehen; trockne Buchphantasie, Programmmalerei schlimmster Art. Ein um so herrlicheres Zeugniß für die großartig künstlerische Genialität des Zeitalters ist es, daß aus solcher Gestaltungsweise dennoch Werke hervorgehen konnten, die höchst beachtenswerth, zum Theil sogar von überwältigender Kraft sind.

Seit dem Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts wandelt sich die starre dogmatische Tendenzpredigt in fromme Ascetik; aber das Ziel engster Kirchlichkeit bleibt unwandelbar.

Fiesole tritt auf. Seine holdselige Seelenreinheit, seine tiefe stille Gottinnigkeit ist der künstlerische Ausdruck jener tiefen Verinnerlichung, die sich durch die strengen Reformen frommer Oberer so eben im Orden vollzogen hatte und noch vollzog. Steht Fiesole unter seinen Florentinischen Kunstgenossen so durchaus einsam und fremdartig, die Lösung des Räthsels liegt in der Dominicanerkutte, die sein frommes Gemüth gegen alle störende Weltlichkeit feite. Und wenige Jahrzehnte darauf, zu derselben Zeit, als die Renaissance bereits ihrer höchsten Vollendung entgegeneilte und die gesammte Zeitstimmung überall ganz und gar von der Macht der aus den Alten gewonnenen neuen Bildung erfüllt war, suchte das Dominicanerthum sogar wieder zu der scholastisch dogmatisirenden Malerei des vierzehnten Jahrhunderts zurückzukehren. Filippino Lippi, einer der durchgebildetsten Renaissancekünstler, wurde von dem Dominicaner Caraffa beauftragt, in einer Kapelle in S. Maria sopra Minerva zu Rom die Verherrlichung des Kampfes des heiligen Thomas von Aquino gegen die Ketzer zu malen.

Zuletzt kam Savonarola, den stillen Kunststreit auf den lauten Markt des politischen Treibens ziehend und mit pfäffischer Begeisterung die Nothwendigkeit der Umkehr zu ausschließlicher Kirchlichkeit predigend.

Es lohnt sich, diese tief eingreifende kunstgeschichtliche Stellung der Dominicaner genau zu verfolgen. Vincenzo Marchese's Memorie dei più insigni Pittori, Scultori e Architetti Domenicani (2 Bde., dritte Auflage 1869) bringen diese eingreifende Stellung nicht zu klarer Erkenntniß; trefflich in ihrer Vollständigkeit und in ihrer gewissenhaften Quellenforschung sind sie doch zu äußerlich biographisch. Wichtige Bilder stellen sich auf diesem Wege in ganz andere Beleuchtung als wie wir sie herkömmlich zu sehen gewohnt sind. Und wichtige kunstgeschichtliche Wendungen, deren innere Zusammengehörigkeit selten beachtet werden, treten unerwartet in engsten Zusammenhang und in folgerichtige Einheit.



Fr. Traini.

S. Catarina zu Pifa.



1.

Die Altarbilder Traini's und Orcagna's.

Schon früh waren die Verherrlichungen des heiligen Thomas von Aquino in den Dominicanerklöstern das beliebteste Thema. Viele dieser Bilder sind untergegangen, viele sind verstümmelt und roh übermalt. Ghiberti und Vasari (1, S. XX und 2, S. 16) rühmen besonders eine Verherrlichung des heiligen Thomas von Aquino von Stefano Fiorentino über einer Thür des Klosterganges in S. Maria Novella. Der heilige Thomas in Halbfigur; in der Rechten eine Feder haltend, in der Linken ein offenes Buch mit der Inschrift: Verbum caro, panem vero verbo carnem efficit. Der jetzige Zustand des Bildes läßt nicht erkennen, inwieweit der Gestalt des Heiligen symbolische Embleme beigefügt waren; gewiß ist, daß diese Darstellungen des heiligen Thomas von Aquino fast alle von sehr weitausgeführter und spitzfindig ausgeklügelter Symbolik sind.

Das älteste der auf uns gekommenen Bilder dieser Art ist das Altarbild von Francesco Traini in der Dominicanerkirche S. Catarina zu Pisa. Gut erhalten; urkundlich aus dem Jahr 1345. Vergl. G. Sansoni-Vasari 1878. Th. 1. S. 612. Abgebildet in E. Förster's Denkmalen der ital. Malerei 1. Tf. 33. Rosini Storia della pittura ital. Tf. 20.

In der Mitte der heilige Thomas von Aquino, überlebensgroß, in kreisrundem Heiligenschein thronend. Auf seinen Knieen vier

aufgeschlagene Bücher mit Schriftstellen; von den Händen des Heiligen emporgehalten ein fünftes Buch, auf dessen Blättern der Spruch Salomonis (8, 7): Veritatem meditabitur guttur meum et labia mea detestabuntur impium. „Mein Mund soll die Wahrheit reden, und meine Lippen sollen hassen, was gottlos ist." Dieser Spruch ist das Thema. Das Licht des Heiligen, voll göttlicher und menschlicher Weisheit, erleuchtet die Gläubigen und vernichtet die Ketzer. Hoch oben über dem Heiligen in der von Cherubim umsäumten Mandorla Christus; zu seinen Füßen im Himmelsraum schwebend die Träger der Offenbarung, links Marcus und Johannes und Moses, rechts Lucas und Matthäus und Paulus, die Apostel mit den Büchern der Evangelien und Episteln, Moses mit den Gesetzestafeln. Aus dem Mund Christi ergießen sich Lichtstrahlen; je ein Strahl auf das Haupt der sechs biblischen Gestalten, drei Strahlen unmittelbar auf das Haupt des heiligen Thomas. Doch nicht unmittelbar von Christus allein wird der Heilige erleuchtet; auch aus anderen Quellen strömt ihm Erleuchtung. Auch die Gesetztafeln Mosis und die Bücher der Apostel strahlen das von oben empfangene Licht zurück auf den Heiligen; und zur Seite des Heiligen, etwas abwärts gestellt, stehen, wie die beigefügten Inschriften ausdrücklich besagen, links Plato und rechts Aristoteles, zwar unberührt von dem Lichtstrahl Christi, gleichwohl aber auch aus ihren Büchern hinauf zum Heiligen Lichtstrahlen entsendend. Es ist beachtenswerth und sicher nicht ohne geheimen Sinn, daß die Strahlen der heidnischen Philosophen nicht auf das Haupt des Heiligen fallen wie die Strahlen Christi und die Strahlen der biblischen Gestalten, sondern mehr unterwärts zwischen Ohr und Nacken. Und wie der obere Theil des Bildes die Fülle der Erleuchtung darstellt, die dem Heiligen einwohnt, so ist der untere Theil die Darstellung der Wirkung dieser Erleuchtung. Zu den Füßen des Heiligen die irdische Welt mit ihrer Wahrheit und mit ihrem Irrthum. Das von dem Heiligen emporgehaltene Buch entsendet die Strahlen, die ihm von

oben gekommen sind, nach unten. Zu beiden Seiten die gläubige Christengemeinde, meist aus frommen Ordensbrüdern bestehend; rechts die Inschrift: hic adinvenit omnem viam disciplina, links die Inschrift: doctor gentium in fide et veritate. In der Mitte ein von den Lichtstrahlen niedergeschmetterter Ketzer, inschriftlich Averroes.

Stille Beschaulichkeit, ruhige Milde, ernste Feierlichkeit. Im Kopf des Heiligen Güte und frommes Sinnen, in den Köpfen der Gemeinde gläubige Ekstase. Die Farbe klar und warm. Die Anerkennung steigt, wenn wir bedenken, daß Traini nicht, wie Vasari behauptet, ein Schüler Orcagna's ist, sondern, da sich sein Name schon 1322 in Urkunden findet, dessen Vorgänger.

Jedoch wer mag es Vasari verargen, wenn er (2, S. 137) die Erfindung eine invenzione capricciosa nennt?

Diese Wunderlichkeit der Erfindung stammt einzig daher, daß sie Zug um Zug einer Schrift des großen Scholastikers selbst nachgebildet ist. Nicht die Bibel, wie die meisten Erklärer meinen, ist das Buch, das der Heilige in den Händen hält, sondern unzweifelhaft des heiligen Thomas von Aquino Summa contra Gentiles, die mit jenem Spruch Salomonis beginnt. Aus der Summa contra Gentiles erklärt sich die dunkle spitzfindige Symbolik. Warum das krause Gewirr der Lichtstrahlen? In der Summa contra Gentiles (3, 53) heißt es, daß, weil das körperliche Schauen nur durch das Licht möglich sei, auch die Möglichkeit des geistigen Schauens mit Recht Licht genannt werde; quia corporalis visio non completur nisi per lucem, ea, a quibus intellectualis visio perficitur, lucis nomen assumunt. Warum die Ergießung der Strahlen auf jene biblischen Gestalten, die auf beiden Seiten zu Christi Füßen schweben? Für die Erkenntniß Gottes, welche des Menschen höchste Seligkeit ist, ist die Beschränktheit der menschlichen Natur allein nicht ausreichend; es ist zu dieser Erkenntniß die unmittelbar göttliche Erleuchtung erforderlich, die

Gnadenfülle der Offenbarung. Nulla intellectualis substantia potest videre Deum per ipsam divinam essentiam nisi Deo hoc faciente (3, 52). Quaequidem revelatio fit quodam interiori et intelligibili lumine mentem elevante ad percipiendum ea, ad quae lumen naturale intellectus pertingere non potest (3, 154). Warum die Rückstrahlung des auf die biblischen Gestalten gefallenen Lichtes auf den Heiligen? Es ist das Theilhaftigwerden der Offenbarung; aliis proponuntur ea, quae divina revelatione percipiuntur (3, 154). Warum sind Plato und Aristoteles beigefügt, und warum entstrahlen auch aus deren Büchern erleuchtende Lichtstrahlen? Zwar nicht für die Erkenntniß Gottes, wohl aber für die Erkenntniß der sichtbaren Wirklichkeit genügt das natürliche Licht des Verstandes; neben der Theologie als der geoffenbarten Wissenschaft (scientia infusa) steht die Philosophie als die durch eigene Verstandesthätigkeit selbsterworbene Wissenschaft (scientia acquisita). Plato und Aristoteles aber sind die hervorragendsten Träger dieser natürlichen Wissenschaft und werden als diese von Thomas von Aquino überall benützt und gepriesen. Warum sind die heidnischen Philosophen abwärts vom Heiligen gestellt, während die biblischen Gestalten über ihm stehen? Nicht blos um die von den Scholastikern scharf betonte Ueberordnung der Theologie über die Philosophie auszusprechen, sondern besonders auch um anzudeuten, daß, während die biblische Offenbarung von oben zu uns herabsteigt, die menschliche Wissenschaft nur ein stetes Hinaufsteigen von unten nach oben ist. Homo naturali lumine rationis per creaturas in Dei cognitionem ascendit; divina veritas intellectum humanum excedens per modum revelationis in nos descendit (4, 1). Warum die Richtung der von den heidnischen Philosophen ausgehenden Strahlen nicht auf das Gesicht, sondern nur auf das Ohr des Heiligen? Weil die Gotteserkenntniß, selbst die Gotteserkenntniß durch die Offenbarung, hienieden nur ein Hören ist, erst drüben im Angesicht Gottes ein Schauen. Primo

sic homini revelantur, ut tamen non intelligantur, sed solum quasi audita credantur; quia intellectus hominis secundum hunc statum, quo sensibus est connexus, ad ea intuenda, quae omnes proportiones sensus excedunt, omnino elevari non potest, sed, cum a sensibilium connexione fuerit liberatus, tunc elevabitur ad ea, quae revelantur, intuenda. Warum fällt von Christus auf die biblischen Gestalten nur je ein Strahl, auf den Heiligen aber drei Strahlen? Die Erkenntniß ist eine dreifache (4, 1) die natürliche (lumen naturale), die offenbarte (lumen gratiae), die geschaute (lumen gloriae); die Träger der Offenbarung stehen ausschließlich in dem Licht der Gnade, sie haben sich die Erleuchtung nicht erworben, sondern erleiden sie (3, 53), der Heilige aber, der sich durch alle irdischen Kämpfe zur Heiligkeit emporgerungen hat, hat die dreifache Erkenntniß, gleichwie die Wissenschaft Christi, der als Mensch dieselben Kämpfe durchlebte, eine scientia acquisita und eine scientia infusa und eine scientia beata ist. Und wie der obere Theil des Bildes, so ist auch der untere Theil der Summa contra Gentiles entlehnt. Es ist lediglich die Hervorhebung des Grundgedankens der Summa contra Gentiles, wenn mehr noch als die Erleuchtung der gläubigen Gemeinde die Vernichtung des Ketzers in den Vordergrund tritt. Zerknirscht ist der Ketzer unter der Macht des vernichtenden Strahls zusammengesunken. Turban und langer Bart bezeichnen ihn als Orientalen und die Inschrift nennt ihn ausdrücklich Averroes; neben ihm sein Hauptwerk, der große Commentar. Seit dem Anfang des vierzehnten Jahrhunderts galt Averroes, der von Thomas selbst und von Dante noch mit hohen Ehren genannt wird, überall als der Erzketzer. Man schrieb ihm das in das Reich der Mythe gehörende berüchtigte Buch De tribus impostoribus zu. Raymund Lullus und Duns Scotus haben nur Worte des Fluches für ihn, Petrarca nennt ihn einen tollen Hund, der Maler des Jüngsten Gerichts im Camposanto zu Pisa setzt ihn mit Mahomet und mit dem Antichrist in der Hölle untersten Kreis.

Die invenzione capricciosa Traini's ist die überscharf ausgeklügelte Scholastik eines Dominicanermönches. In wie hohem Ansehen dieses Bild Traini's als der monumentale Ausdruck ächtesten Dominicanerthums stand, erhellt aus der Thatsache, daß es noch nach hundert Jahren von einem der besten Florentinischen Maler des 15. Jahrhunderts, von Benozzo Gozzoli, wiederholt wurde; sicherlich auf Bestellung. Es ist das von Vasari im Leben Benozzo Gozzoli's (4, 188) erwähnte Bild, das, aus dem Dom zu Pisa stammend, sich jetzt im Louvre befindet. An der linken Seite der großen Gallerie Nr. 233; Rosini Tf. 205. Dieselben Figuren, dieselbe Anordnung; nur einige kleine Abweichungen in den Inschriften. Doch ist das am meisten Charakteristische, die Strahlensymbolik, durch Uebermalung verwischt.

Mit dem Bild Traini's in Gesinnung und Richtung übereinstimmend ist das noch jetzt an seinem ursprünglichen Bestimmungsort befindliche Altarbild Andrea Orcagna's in der Kapelle Strozzi am Ende des nördlichen Seitenschiffes von S. Maria Novella zu Florenz. Es stammt aus dem Jahr 1357. Tempera auf Holz; vortrefflich erhalten. Förster's Denkmale ital. Malerei 1. Tf. 34.

Das Programm ist umfassender. Zur Kirchenlehre fügt es das Kirchenregiment.

Fünf Tafeln mit gothischer Spitzbogenkrönung, die mittlere Tafel höher als die anderen. In der Mitte Christus, in langwallender Gewandung, mit der Krone auf dem Haupt, sitzend auf dem von Cherubim umgebenen Thron. Mit der Rechten überreicht Christus dem heiligen Thomas von Aquino das offene Buch des Evangeliums, mit der Linken dem Apostel Petrus die Schlüssel. Demüthig sind Thomas und Petrus auf die Kniee gesunken; an der Seite des Heiligen steht, liebevoll mit ihrer Hand seinen Mantel berührend, die heilige Jungfrau, an der Seite des Apostels steht Johannes der Täufer. Und weiter sodann in dem Eckfeld, auf der Seite des Heiligen, die heilige Katharina und der Erzengel Michael



Andr. Orcagna.

S. Maria Novella in Florenz.



mit dem Schwert den Drachen durchbohrend, auf der Seite des Apostels Petrus der heilige Laurentius und der Apostel Paulus. Und die Darstellungen der Predella bringen das Thema der Kirchenlehre und des Kirchenregiments zu lebendig anschaulichem Abschluß. Drei Abtheilungen. Auf der rechten Seite, unter der Darstellung der dem heiligen Thomas von Aquino anvertrauten Reinhaltung der Kirchenlehre, die Darstellung des heiligen Meßopfers, die leibhaftige Gegenwart Christi in der Gemeinde der Gläubigen. Auf der linken Seite, unter der Darstellung der dem Apostel Petrus anvertrauten Schlüsselgewalt eine Darstellung, die auf die von der Scholastik scharf betonte Gegensätzlichkeit des thätigen und beschaulichen Lebens Bezug hat; im Vordergrund ein sterbender König und die Wägung seiner Seele durch den Erzengel Michael in Gegenwart des Teufels, im Hintergrund ein in der Höhle wohnender Einsiedler, vor dessen Anblick die Teufel machtlos entfliehen. In der Mitte, unter der Darstellung Christi, das aus Sturmesnöthen errettete Schiff Petri, die Navicella, das Sinnbild der durch Christi Wunderkraft in allen Fährlichkeiten ungefährdeten christlichen Kirche.

Künstlerisch steht das Bild Orcagna's hoch über dem Bild Traini's. Nicht hohle Symbolik, sondern volles bildliches Leben, sinnfällige Klarheit. Fein abgewogene Anordnung, großer Stil der Gewandung, Milde und Zartheit des Seelenausdrucks, helle harmonische Farbe. Auch hier verleugnet sich nicht, daß Orcagna der Genialste aller Giottisten ist. Aber das überall thätige unmittelbare Eingreifen des Ordens ist auch hier unverkennbar. Das Bild Orcagna's ist nicht so wörtlich einer ganz bestimmten einzelnen Schrift des heiligen Thomas von Aquino entlehnt wie das Bild Traini's; doch der Geist ist derselbe.

2.

Der Freskencyklus der Spanischen Kapelle in S. Maria Novella zu Florenz.

Weitaus das dogmatisch durchgebildetste und räumlich umfassendste Werk der Dominicanerkunst ist der große Freskencyklus in der sogenannten Spanischen Kapelle in S. Maria Novella. Die Spanische Kapelle war ursprünglich der Kapitelsaal des alten Dominicanerklosters.

Mit Sicherheit kennen wir weder die Entstehungszeit dieser großartigen Darstellungen, noch die Namen der ausführenden Künstler. Wir wissen nur, daß die Ausmalung der Kapelle im Todesjahr des Stifters Buonamico di Lapo Guidalotti († 1355) noch nicht vollendet war, und daß zwei sehr verschiedene Künstlerhände, wahrscheinlich die Hand eines Giottisten und die Hand eines Sienesen, deutlich unterscheidbar sind.

Vasari (2, 117) bezeichnet als den Verfasser des Programms den Prior des Klosters, ohne dessen Namen zu nennen. V. Marchese in den Memoire dei pittori, scultori e architetti Domenicani (3. Aufl., Bd. 1, S. 191) weist auf Fra Jacopo Passavanti, welcher lange Zeit die Bauangelegenheiten von S. Maria Novella leitete.

Hier im Kapitelsaal des bedeutendsten Dominicanerklosters war wie nirgends der Ort zur monumentalen Verherrlichung der Bedeutung und Macht des Dominicanerordens, seiner göttlichen Sendung, seiner reinen Lehre, seines festen Predigtamtes. Was

die Altarbilder Traini's und Orcagna's nur epigrammatisch andeu=ten konnten, erhält hier seine systematische Begründung.

An der Altarwand, an der Eingangswand und an den Ge=wölbkappen, ist das Leben Christi und das Leben des heiligen Dominicus dargestellt; es sind zum Theil sehr vorzügliche Bilder in der schlichten erzählenden Weise der Giottisten. Die Haupt=darstellungen aber sind die Fresken der beiden Seitenwände; auf der einen Wand die Darstellung der kirchlichen Lehre, auf der anderen Wand die Darstellung des kirchlichen Regiments. Auch diese Darstellungen wurzeln bis aufs einzelnste in den Schriften des großen Scholastikers.

Es ist wichtig, auf diesen Ursprung des Programms näher einzugehen. So viel besprochen diese Bilder sind, der Zusammen=hang mit Thomas von Aquino ist noch niemals genügend beachtet worden.

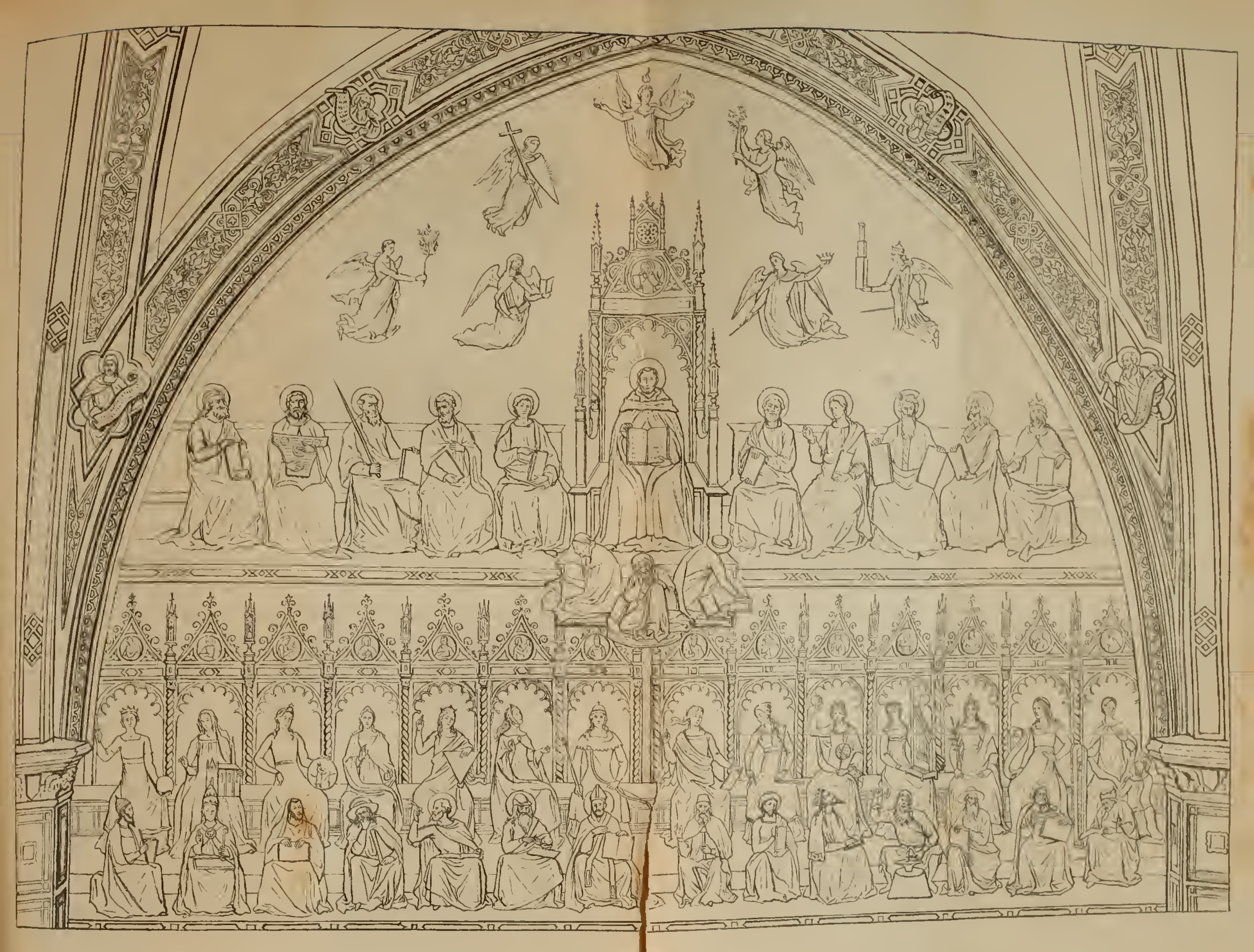
Wir beginnen mit der Betrachtung der die Kirchenlehre ent=haltenden Darstellung. Es ist die Westseite, vom Eintretenden links.

Sie ist die monumentale bildliche Illustration des Haupt=werkes des heiligen Thomas von Aquino, der Summa theologica.

Zwei Reihen sitzender Gestalten; die eine Reihe über der anderen. Die untere Reihe die in der Summa theologica nieder=gelegte Encyklopädie der Theologie; die obere Reihe die Erfüllung und Vollendung dieser Theologie in dem wissenschaftlichen System des Heiligen selbst, die Verherrlichung des heiligen Thomas von Aquino als Doctor angelicus.

In der unteren Reihe ist Gestalt um Gestalt der Summa theologica nachgebildet. Vierzehn weibliche allegorische Gestalten, thronend auf prächtigen gothischen Chorstühlen; zu ihren Füßen je eine sitzende männliche Gestalt, die der geschichtliche Träger der in der Allegorie vorgeführten Thätigkeit ist. Die ersten sieben Ge=stalten stellen die weltlichen Wissenschaften dar, die sogenannten sieben freien Künste; die Grammatik mit Donatus und einem

lernbegierigen Knaben, die Rhetorik mit Cicero, der durch Uebermalung wunderlicherweise drei Hände erhalten hat, die Dialektik mit Aristoteles (Zeno?), die Musik mit Tubalcain, die Astronomie mit Ptolemäus, die Geometrie mit Euklid, die Arithmetik mit Pythagoras. Diese Darstellung fußt auf dem Anfangssatz der Summa theologica (1, 1, 5), daß, obgleich die heilige Wissenschaft alle anderen Wissenschaften in sich umfasse und darum über alle hinausreiche, sie sich doch der anderen Wissenschaften als Dienerinnen (ancillae) bedienen könne; und in diesem Sinn ist es sicher zu beachten, daß, um die Unvollkommenheit und Unterordnung dieser weltlichen Wissenschaften scharf hervorzuheben, als die geschichtlichen Träger derselben nur Heiden gewählt sind, die des göttlichen Lichtes noch entbehren (1, 2, 65, 2). Den sieben weltlichen Gestalten entsprechen sieben kirchliche. In drei Gestalten die drei theologischen Tugenden. Zuerst, als die Wurzel und Seele aller anderen Tugenden, die Liebe (Caritas) nach mittelalterlicher Symbolik in seltsam antikisirendem Anklang an die Gestalt Amor's mit Bogen und Pfeil bewaffnet; zu ihren Füßen der heilige Augustinus. Sodann die Hoffnung (Spes) und der Glaube (Fides); zu ihren Füßen Heilige, deren Namensbezeichnung unsicher ist. Die Summa theologica nennt (1, 2, 62, 1) diese Tugenden den Inbegriff und das Wesen aller heiligen Wissenschaft; sie heißen nur darum die theologischen Tugenden, weil sie uns einzig durch die göttliche Offenbarung zu Theil geworden. Und in den vier Gestalten, welche den Schluß bilden, im Gegensatz zur ratio speculativa die ratio practica, die Bethätigung der christlichen Wissenschaft im christlichen Leben. Gewöhnlich werden diese vier letzten Gestalten als die Allegorieen der theoretischen und praktischen Theologie, des geistlichen und weltlichen Rechtes bezeichnet. Die Summa theologica führt zu einer anderen, wenn auch ähnlichen Fassung. Die beiden ersten Gestalten dieser Schlußgruppe sind die allegorische Darstellung der christlichen Gottesverehrung, in welcher die Summa theologica (2, 2, 81, 7)



Die Theologie.

Span. Capelle in S. Maria Novella zu Florenz.



zwei Arten, eine innere, devotio (Andacht), und eine äußere, oratio (Kultus) unterscheidet. Die erste Gestalt ist die Allegorie der devotio (Andacht). Dies erhellt sowohl aus der freudigen, von heiliger Begeisterung durchströmten Erregtheit der weiblichen Gestalt selbst, als ganz besonders auch aus der Gestalt des Heiligen zu ihren Füßen (Hieronymus?), der tief in sich versunken, grüblerisch über die höchsten Geheimnisse sinnt. Erinnert diese Charakteristik nicht an die Begriffsbestimmung der Summa theologica (2, 2, 82), welche die Wirkung der Andacht in die innere Fröhlichkeit (laetitia) und in die stille Beschaulichkeit (contemplatio seu meditatio) setzt? Die zweite Gestalt ist die Allegorie des Kultus (oratio). Sie hält in der linken Hand ein Medaillon mit dem Christusbild. Ist aber dieses Emblem nicht überaus bedeutsam, da die Summa theologica das Bild, insbesondere das Christusbild, als einen ganz wesentlichen Bestandtheil des christlichen Kultus bezeichnet? Die Summa theologica sagt (2, 2, 81, 3): „Imaginibus non exhibetur religionis cultus, secundum quod in se ipsis considerantur quasi res quaedam, sed secundum quod sunt imagines ducentes in Deum incarnatum; motus autem, qui est in imaginem, prout est imago, non consistit in ipsa, sed tendit in id, cuius est imago.“ Und die Summa theologica sagt weiter (3, 25, 3): „Ipsi Deo, cum sit incorporeus, nulla imago corporalis poterat poni; sed quia in novo Testamento Deus factus est homo, potest in sui imagine corporali adorari. Non adoramus adoratione latriae imaginem Christi propter ipsam imaginem, sed propter rem, cuius imago est. Inter traditiones, quas Apostoli familiari instinctu Spiritus sancti non reliquerunt in scriptis, sed in observatione Ecclesiae per successionem fidelium, sit imaginum Christi adoratio; unde et B. Lucas dicitur depinxisse Christi imaginem.“ Der unter dieser Gestalt sitzende Heilige, begeistert aufschauend, ist demgemäß entweder Johannes Damascenus

oder der heilige Basilius, aus deren Schriften Thomas von Aquino, wie er selbst angiebt, seine Ansicht von der Nothwendigkeit des Bilderdienstes geschöpft hat. Und die beiden letzten Gestalten der Schlußgruppe sind die allegorische Darstellung des christlichen Rechts- und Staatslebens. Nicht sowohl der Gegensatz von Kirchen- und Staatsrecht, denn Thomas von Aquino kennt diesen Gegensatz nicht, als vielmehr auf Grund der Anschauungen der Summa theologica (3, 91) der Gegensatz des in den Schriften des alten und neuen Testamentes offenbarten, unmittelbar göttlichen Gesetzes (lex aeterna) und des aus der menschlichen Vernunft stammenden und darum je nach den verschiedenen Zeit- und Ortsbedingungen veränderlichen menschlichen Gesetzes (lex humana seu temporalis). Die Allegorie des göttlichen Gesetzes trägt in der Linken ein Kirchenmodell, die Rechte ist segnend vorgestreckt; zu ihren Füßen der Papst (Clemens V.), die Rechte ebenfalls segnend emporgehoben, in der Linken die Schlüssel Petri tragend. Die Allegorie des menschlichen Gesetzes trägt in der Linken die Erdkugel mit der Inschrift der drei Welttheile, in der Rechten ein Schwert; zu ihren Füßen der Kaiser mit dem Gesetzbuch, wahrscheinlich Justinian.

Der obere Theil des Bildes, die Verherrlichung des heiligen Thomas von Aquino als des abschließenden Systematikers der christlichen Kirchenlehre, ist von demselben Typus, wie das Bild Traini's in Pisa; nur umfassender. In der Mitte auf hohem gothischen Thron der Heilige in seinem Ordenskleid, mit beiden Händen die aufgeschlagene Bibel haltend. Das offene Blatt zeigt in dem lateinischen Text der Vulgata den Vers aus dem Buch der Weisheit (7, 7): „Mir kam der Geist der Weisheit und ich hielt sie theurer denn Königreiche und Fürstenthümer.“ Zu beiden Seiten des Heiligen, auf einer Bank sitzend, die Träger der Offenbarung; einerseits Hiob, David, Paulus, Marcus, Johannes, andererseits Matthäus, Lucas, Moses, Jesaias, Salomon. Die

Auswahl ist bedingt durch die biblischen Bücher, zu denen Thomas Commentare geschrieben hat. Ueber den biblischen Gestalten und über dem Thron des Heiligen schwebende Engel. Zu den Füßen des Heiligen aber, sitzend auf den Stufen seines Thrones, die ketzerischen Widersacher der geheiligten Kirchenlehre; in der Mitte Averroes, rechts Arius, links Sabellius. Es ist ein tiefer Zug, daß diese Ketzer nicht als niedergeschmettert dargestellt sind, wie in dem Bild Traini's, sondern als in sich versunken, grüblerisch sinnend, innerlich grollend. Hier handelt es sich nicht um die Vernichtung der Ketzer durch äußere Gewalt, die die Sache des Kirchenregimentes ist, sondern um die unwiderstehliche Ueberzeugungskraft der christlichen Wahrheit. Wie die Summa contra Gentiles wesentlich eine Streitschrift gegen die Irrlehrer ist, so stellt auch die Summa theologica die ganz bestimmte Forderung, mit den Ungläubigen wissenschaftlichen Kampf einzugehen, sofern dafür gesorgt sei, daß dieser Kampf den Geistesarmen nicht ein Aergerniß werde. Was der Urheber des Programms mit dieser Darstellung gewollt hat, liegt in den Worten (2, 2, 10, 7): „Non debet disputari de his, quae sunt fidei, quasi de eis dubitando, sed propter veritatem manifestandam et errores confutandos. Oportet enim ad fidei confirmationem aliquando cum infidelibus disputare; quandoque quidem defendendo fidem, quandoque autem ad convincendos errantes.“

Ueber diesem Bild, oben an der Gewölbkappe der Decke, die Ausgießung des heiligen Geistes am Pfingstfest. Die Wissenschaft allein, auch wenn sie getränkt ist mit dem Geist der christlichen Tugenden, gelangt nicht zur vollen Erkenntniß; es bedarf dazu der Gaben des heiligen Geistes. Summa theol. 1, 2, 68, 2: „In ordine ad finem ultimum supernaturalem, ad quem ratio movet, secundum quod est aliqualiter et imperfecte informata per virtutes theologicas, non sufficit ipsa motio rationis, nisi semper adsit instinctus et motio Spiritus sancti.“

Rechts an der Ostseite, der Darstellung der Kirchenlehre gegenüber, die Darstellung des Lebens der Kirche, des Kirchenregiments.

Künstlerisch steht das Bild niedriger als die anderen Bilder. Es fehlt an architektonischem Rhythmus; die Composition verzettelt sich. Man pflegt daher die Ausführung jetzt meist Andrea da Firenze zuzuschreiben, dessen Ranieri-Bilder im Camposanto zu Pisa in ähnlicher Weise compositionslos sind. Doch das Programm des Bildes ist genau dasselbe wie das Programm der gegenüberstehenden Darstellung der Kirchenlehre. Wie die Darstellung der Lehre der Kirche Zug für Zug die monumentale bildliche Illustration der Summa theologica ist, so ist diese Darstellung des Lebens der Kirche Zug für Zug die monumentale bildliche Illustration des Commentars des Hohen Liedes Salomonis, des Canticum Canticorum.

Nach Maßgabe der allegorischen Auslegung des Hohen Liedes wird das Leben der Kirche dargestellt als die Brautschaft der Kirche mit Christus. Gleich dem gegenüberstehenden Bild ist auch dieses in eine untere und obere Hälfte getheilt. Es ist hergebracht, die untere Hälfte die Darstellung der streitenden, die obere Hälfte die Darstellung der triumphirenden Kirche zu nennen. Und man kann nicht sagen, daß diese Benennung unrichtig sei. Allein treffender ist es doch, nach dem Gleichniß von der Brautschaft der Kirche mit Christus die untere Hälfte des Bildes als den Kampf der Kirche um den himmlischen Bräutigam zu bezeichnen, die obere Hälfte als die Seligkeit der errungenen Vereinigung.

Zwei verschiedene Commentare über das Hohe Lied gehen unter dem Namen des heiligen Thomas von Aquino. Der eine Commentar beginnt mit den Worten: „Sonet vox tua in auribus meis“; der andere „Salomon inspiratus divino spiritu.“ Es ist streitig, ob beide Commentare ächt sind, oder welcher der ächte ist. Das Programm hält sich ausschließlich an jenen ersten Commentar; er ist der tiefere und ausführlichere.

In der unteren Hälfte der Kampf um den himmlischen Bräu-



Streitende und triumphirende Kirche.

Span. Capelle in S. Maria Novella zu Florenz.



tigam, die streitende Kirche. Der Commentar des heiligen Thomas (Opera. Parma 1863, Th. 14, S. 390) unterscheidet im Leben der Kirche einerseits das Verlangen nach der Erreichung des Guten (adeptio boni), das Sehnen nach dem entzückenden Genuß der Gemeinschaft mit Christus (ecclesia desiderat adipisci divinas dulcedines et sponsi sui Christi degustationes), und andererseits die Abwendung des Uebels (fuga mali), die Flucht vor den äußeren Bedrohungen und Störungen dieser Gottinnigkeit (desiderat ecclesia fugere exteriores tribulationes). Entsprechend ist die bildliche Darstellung in zwei Abtheilungen gegliedert, die räumlich freilich von sehr ungleichem Umfang sind. In der ersten größeren Hauptabtheilung das Glück der gläubigen, in sich befriedigten Kirche, ihr Wesen und ihr irdisches Dasein. Im Hintergrund als Symbol der Kirche der Dom von Florenz, nach dem ursprünglichen Modell Arnolfo's; auf erhabenem Thronsessel der Papst mit Cardinal und Bischof, der Kaiser mit Kanzler und Feldherr; unter diesen mächtigen Schutzherren, an den Stufen des Thronsessels des Papstes und Kaisers, die Gemeinde, dargestellt unter dem Symbol ruhig und friedlich auf dem Tisch des Herrn gelagerter Schaafe, die von treuen Wachthunden behütet werden, deren weiß und schwarz geflecktes Fell eine unzweideutige Hinweisung auf die Ordenstracht der Dominicaner als der Domini canes ist. Zu beiden Seiten aber das wogende bewegte Leben der Gemeinde selbst. Rechts auf der Seite des Papstes eine Schaar frommer, gläubig ergebener, sinnender, betender Mönche und Nonnen. Es ist die Gottinnigkeit, die einzig und allein nur aus der stillen Beschaulichkeit (vita contemplativa) quillt (dulcedo, quam Ecclesia sponsa Christi desiderat adipisci, hauritur secundum contemplativam vitam). Links auf der Seite des Kaisers eine Schaar weltlicher Gestalten beider Geschlechter in den verschiedensten Lebensstellungen und Charaktereigenthümlichkeiten. Es ist die Schaar Derer, die in dem thätig handelnden

Leben (vita activa) stehend, die volle Süßigkeit der Gottinnigkeit noch nicht erreicht haben, aber nach ihr streben, die Schaar der Anfänger, die dereinst auf Vollkommenheit hoffen dürfen (qui talem dulcedinem nituntur gustare, incipientes, qui se habent ad modum habentium solum tactum secundum vitam spiritualem). Die Darstellung umfaßt beide Arten der Gläubigkeit und Gottesverehrung, denn Christus wird nicht blos von den Auserwählten geliebt, sondern von der ganzen Kirche (quod Christus in ecclesia universaliter sit dilectus). Das Motiv, das dieser Hauptabtheilung zu Grunde liegt, ist das Wort des Hohen Liedes (Kap. 1, 4): „Wir freuen uns und sind fröhlich über Dir, wir gedenken an Deine Liebe mehr denn an den Wein; die Frommen lieben Dich.“ Und nun in der zweiten kleineren Abtheilung die Abwendung des Uebels, die Abwehr der das Glück der Kirche bedrohenden Anfechtungen. Der Commentar unterscheidet (S. 393) zwei Arten dieser Anfechtungen; solche, welche aus der inneren Zuchtlosigkeit der Kirche selbst (ex administratione filiorum), und solche, welche aus der Aufsessigkeit der Ketzer entspringen (ex insidiatione haereticorum). Daher auch hier wieder zwei gesonderte Gruppen, unmittelbar auf einander folgend. Der heilige Dominicus den Ungehorsamen und Verstockten seelsorgerisch in das Gewissen redend; und der heilige Thomas von Aquino den Ketzern, unter denen Averroes und die anderen orientalischen Denker hervorragen, die Unwiderleglichkeit des Evangeliums predigend. Und wie dort auf der gegenüberliegenden Seite des Bildes der stille Friede der Frommen und Gläubigen symbolisirt ist durch friedlich hingelagerte Schaafe, die von weiß und schwarz gefleckten Hunden getreulich bewacht sind, so ist hier die Abwehr und Verfolgung der Ungehorsamen und Ungläubigen symbolisirt durch Füchse, welche auf Antrieb eines Dominicaners von weiß und schwarz gefleckten Hunden verfolgt und zerfleischt werden; die Hindeutung auf das den Dominicanern

obliegende Inquisitionsgericht. Es ist nöthig, mit Bestimmtheit hervorzuheben, daß die verfolgten Thiere ganz unzweifelhaft Füchse sind, da Vasari (2, 90) von Wölfen spricht. Das Motiv ist der Vers des Hohen Liedes (2, 15): „Fanget uns die Füchse, die kleinen Füchse, die den Weinberg verderben (capite nobis vulpes parvulas, quae demoliuntur vineas, nam vinea nostra floruit). Thomas von Aquino deutet in seinem Commentar am Ende des zweiten Kapitels diese Stelle ganz ausdrücklich auf die Verfolgung der Ketzer.

In der oberen Hälfte des Bildes aber die Wonne der errungenen Gemeinschaft mit Christus, die triumphirende Kirche. Gerade hier ist die Composition unsäglich zerstückelt; dennoch ist der Gedankengang deutlich erkennbar. Das Hohe Lied (4, 12) vergleicht die Braut, die Kirche, mit einem verschlossenen Garten; und der Commentar führt aus, wie der Christ, um den höchsten Ruhm zu erlangen, sich abschließen müsse von der eitlen Weltlust, und wie es dem Christen leicht sei, mit Hilfe des Erlösers die Versuchung zu überwinden. Das Bild giebt die Darstellung dieses verschlossenen Gartens als des Sitzes Derer, die die Sünde überwunden haben. Vier ernste hohe Gestalten, von grünem Gebüsch umhegt, erhöht auf gemeinsamer Bank sitzend. Der Commentar hebt hervor, wie am geschicktesten und erfolgreichsten zur Ueberwindung der Sünde das beschauliche Leben sei. Wer sieht nicht dort in jenem tief ernsten Mann, der sinnend in sich versunken ist und die Hand nachdenklich an das Kinn legt, den Mann der festen Beschaulichkeit oder, um in der Sprache des Commentars zu sprechen, den vir contemplativus? Und innerhalb des thätig handelnden Lebens unterscheidet der Commentar drei Arten der Versuchung, die Versuchung des Teufels, die Versuchung der Welt, die Versuchung des Fleisches. Die Charakteristik der drei folgenden Gestalten ist dieser Unterscheidung entsprechend. Zuerst eine hehre Frauengestalt; auf ihrem Schooß ein junger Löwe (catulus leonis), dessen Zähne

sie mit dem Zeigefinger der rechten Hand berührt. Wer sieht nicht, daß hier die Ueberwindung des Teufels gemeint ist, da die Darstellung von Menschen, die dem Löwen den Rachen aufreißen, in der gesammten mittelalterlichen Kunst das Symbol des Kampfes mit dem Teufel ist, und daß auch dieselbe Deutung bleibt, wenn wir, wie Einige wollen, in diesem Thier nicht einen jungen Löwen, sondern einen Hund sehen, da auch der Hund (Psalm. 22, 17, 21; Apokalypse 22, 15) zur Rotte des Bösen gehört? Sodann ein Mann in der Zeittracht der vornehmen Florentiner, auf dem linken Arm der Falke. Es ist, da der Falke auf Jagd und vornehmes Leben deutet, die Ueberwindung der Weltlust. Zuletzt eine heiter verklärte Frau, die Violine spielend. Es ist die Ueberwindung der Fleischeslust, die mortificatio carnis; es geschah auf Grund der Psalmen, daß, wie David auf der Cither dem Herrn Buße sang, in der mittelalterlichen Symbolik (vgl. Spicil. Solesmense, Bd. 3, S. 142 s. v. chordae) dem Saitenspiel diese Bedeutung beigelegt ward. Und ganz in demselben Sinn der erlangten Ueberwindung der Sünde ist die Scenerie des Vorder- und Hintergrundes. Im Vordergrund der Reigentanz fröhlicher Mädchen beim Klang des Tambourins. Wie war es möglich, hier an die Lockungen der Welt oder, wie E. Förster sich ausdrückt, an die Abwege von der Kirche zu denken? Wäre diese Erklärung richtig, wie hätte Orcagna in der Darstellung des Paradieses in der Kapelle Strozzi in S. Maria Novella, wie hätte selbst Fiesole in einer Darstellung des Weltgerichtes in der Kirche St. Angeli zu Florenz (Acad. delle belle Arti, Saal der kleinen Gemälde, Nr. 41) denselben Reigentanz darstellen können, und zwar Fiesole ganz wie in unserem Bild in einem geschlossenen Garten? Es ist der Tanz der Sündlosen, gleichwie David mit aller Macht vor dem Herrn tanzte (2. Sam. 6, 14). Die Clavis S. Melitonis im Spicil. Solesm. 3, S. 140 sagt unter dem Worte „Saltare“: „A iudicio tandem saltabit (Christus) iterum et

saltum faciet in coelum, quando, pleno iam corpore, dicet illis: Venite Benedicti Patris mei! Utinam et nos possimus saltare cum ipso! Et saltabimus vere, si iterum parati sumus sequi ipsum per bona opera et imitationem, sicut ipse ait Petro: Sequere me.“ Im Hintergrund aber sind Männer und Jünglinge dargestellt, auf die Bäume kletternd, begierig, von den Früchten zu essen oder sie den Umstehenden liebreich zu reichen; und mitten unter dem Strauchwerk ein wandelndes Paar, in lebhaftem Gespräch und mit der erhobenen Hand in die lockende Ferne weisend. Jene Kletternden holen von den Bäumen die Früchte der Granatäpfel, von denen das Hohe Lied erzählt und von denen der Commentar sagt, daß sie rein sind von den Flecken des Fleisches und von den weltlichen Eitelkeiten; und jenes Paar, das die Erklärer im Widerspruch mit der Hoheit eines Kirchenbildes als weltliches Liebespaar deuten, sind gottselige Menschen, die nach der Quelle der Seligkeit suchen, nach der Quelle jener süßen Wässer, die vom Libanon fließen und die nicht vergiftet sind von den Listen des Teufels. Kap. 5, 1: „Esset, meine Lieben, und trinket, meine Freunde, und werdet trunken.“ Es ist daher durchaus folgerichtig, daß nun auch noch innerhalb desselben geschlossenen Gartens, der das Symbol der Ueberwindung der Sünde ist, die Ertheilung der Absolution und die Einführung der Begnadeten in die Pforten des Himmelreichs zur Darstellung kommt. Und wie die letzten Kapitel des Commentars begeistert schildern, wie die ganze Kirche selig sein wird in der seligen Gemeinschaft mit dem himmlischen Bräutigam, so sind auch die letzten Scenen des Bildes ein voller begeisterter Hymnus der himmlischen Freude. Petrus steht an der Himmelspforte, den in Kindergestalt dargestellten seligen Seelen, die von Engeln bekränzt werden, das Himmelreich öffnend. Hinter ihm die Heiligen der Kirche, fromm verzückt aufschauend zur Herrlichkeit Gottes. Darüber die himmlischen Heerschaaren in freudigem Lobgesang; in der Mitte hoch thronend

Christus, das Buch des Evangeliums in der Rechten, den Schlüssel in der Linken, zu seinen Füßen auf dem von den vier Evangelisten-emblemen umgebenen Altar das Symbol des Opferlammes.

Ueber diesem Bild, oben an der Gewölbkappe der Decke, wie im Altarbild Orcagna's, das Schiff Petri, am Ufer ein Angler; das althergebrachte Symbol der durch Christi Wunderkraft behüteten Kirche.

Dieser Jubelgesang auf die himmlische Seligkeit als die Erfüllung und Vollendung der Segnungen der Kirchenlehre und des Kirchenregimentes ist der Schluß.

Keiner aber wird diese Räume verlassen, ohne nochmals prüfend das Ganze zu überblicken.

Je mehr wir uns in diesen gewaltigen Freskencyklus hineinschauen, desto mehr werden wir ergriffen nicht blos von der Macht und strengen Folgerichtigkeit des Gedankengehaltes, sondern auch von der Macht der künstlerischen Behandlung und Ausführung. Trotz aller Ungleichheiten im Einzelnen ist das Ganze unbedingt eines der großartigsten Werke der gesammten älteren italienischen Kunst. Allein der Eindruck ist und bleibt ein getheilter. Statt der unvergänglichen Poesie tief inneren Seelenlebens dürre Scholastik und düsterer Fanatismus, statt plastischer Klarheit und Deutlichkeit spitzfindig gelehrte, schon den Zeitgenossen schwer verständliche Allegorie und Symbolik.

Es ist das alte starre Dominicanerthum, seine Größe und seine pfäffische Beschränktheit, sein Glaubenseifer und seine Furchtbarkeit.



Triumph des Todes.

Campofanto zu Pifa.



3.

Der Triumph des Todes im Camposanto zu Pisa.

Auch das berühmte Bild im Camposanto zu Pisa, das nach Petrarca's Trionfo della Morte jetzt gewöhnlich als der Triumph des Todes „Il Trionfo della Morte", bezeichnet wird, beruht wesentlich auf den Anschauungen der Dominicanertheologie. Namentlich die künstlerische Symbolik steht in engster Verwandtschaft mit dem Freskencyklus der Spanischen Kapelle.

Sicher ist es mit wohlberechneter Absicht geschehen, daß, obwohl in einzelnen Figuren die eine Darstellung in die andere hinüberragt, die in der Mitte sich erhebende schroffe Felswand das Bild in fast zwei gleiche Theile trennt.

Die eine Hälfte schildert das schreckenvolle Walten des Todes; die andere das Leben, das die Vorbereitung zum Tod ist.

Hoch aus den Lüften herab braust in ungestümer gieriger Beutelust die dämonisch gewaltige Gestalt des Todes; eine entfesselte grauenvolle Megäre mit Fledermausflügeln und Krallenfüßen, alt und schreckhaft in ihren Gesichtszügen, die Augen und den Mund zornsprühend weit geöffnet, die aufgelösten langen Haare und das lange dunkle Gewand wild emporflatternd, in den Händen die hochgeschwungene unerbittliche Sense. Es ist das Motiv Petrarca's, der den Tod (La Morte) beschreibt als ein Weib in tiefschwarzem Gewand, von einer Wuth, die selbst Giganten erschrecke. Eine ächt

michelangeleske Gestalt voll düsterer Erhabenheit, gleich ergreifend durch die dämonische Furchtbarkeit ihrer gespenstisch unheimlichen Formenphantastik, wie durch die dämonische Furchtbarkeit ihres plötzlichen unaufhaltsamen siegesbewußten Heranstürmens.

Die entsetzenvolle Unerbittlichkeit des Todes.

Allein der Tod ist ein anderer für Die, die die Sünde überwunden haben, ein anderer für Die, die der ewigen Gnade durch ihre Sünde untheilhaftig geworden.

Entscheidend für die Erklärung ist, daß die liebliche Gartenidylle, die das Ende des Bildes füllt, mit der Gartenidylle in dem großen Wandbild der Spanischen Kapelle zu S. Maria Novella in Florenz durchaus übereinstimmend ist. Wie dort, so auch hier jene vornehme Mannesgestalt in zeitgenössischer Tracht mit dem Jagdfalken auf dem Arm; nur mit dem Unterschied, daß hier zwei solcher Gestalten sind. Wie dort, so auch hier eine Frauengestalt, ihre Hand in den Rachen eines auf ihrem Schooß liegenden jungen Löwen steckend. Wie dort, so auch hier Gestalten in fröhlichem Saitenspiel; in dem Florentiner Bild eine Frauengestalt die Viola spielend, hier im Pisaner Bild eine Frau mit der Cither (Psalterium) und ein Mann mit der Viola. Wie dort, so auch hier eine Gestalt, die sinnend ihre Hand an das Kinn legt; nur ist diese sinnende Gestalt nicht eine männliche, sondern eine weibliche. Hier wie dort traute Paare in innigem Wechselgespräch. Hier wie dort als landschaftlicher Hintergrund ein Hain dichtbelaubter fruchtbeladener Bäume.

Die gleiche Form sollte nicht den gleichen Inhalt bedingen? Wenn also der Ideenzusammenhang des Florentiner Bildes ergiebt, daß dort der Inhalt aus dem Commentar des heiligen Thomas von Aquino zum Hohen Lied geschöpft ist, daß dort nach Maßgabe dieses Commentars jene Gartenidylle sich auf den geschlossenen Garten bezieht, von welchem das Hohe Lied singt, und daß der Sinn dieser Idylle nicht die Poesie der sinnlich heiteren Weltfreude ist,

sondern die Poesie und Symbolik der aus der Ueberwindung der Sünde quellenden inneren Herzensfreude, so folgt auch für die übereinstimmende Darstellung des Bildes in Pisa unabweislich die gleiche Deutung. Auch hier in dieser Idylle, deren feine Anmuth und Lieblichkeit so oft auf das Vorbild Boccaccio's zurückgeführt wird, waltet nicht die Novelle Boccaccio's, sondern einzig und allein die Scholastik des heiligen Thomas von Aquino.

Genau derselbe Ideengang, genau dieselbe Symbolik. Wir wissen, daß Thomas von Aquino den geschlossenen Garten des Hohen Liedes als das Sinnbild der Kirche faßt, die zu der Ueberwindung der Sünde führt. Die dichten grünen Bäume, welche den bedeutsamen landschaftlichen Hintergrund bilden, sind nicht, wie Vasari in der Beschreibung dieses Bildes (2, 124) behauptet, Orangenbäume, sondern gleich den Bäumen des Florentiner Bildes ganz unzweifelhaft Granatbäume, von denen der Commentar sagt, daß sie rein sind von den Flecken des Fleisches und von den weltlichen Eitelkeiten. Und wir wissen, daß Thomas von Aquino in der vita activa, in dem thätig handelnden Weltleben, drei Arten der Versuchung unterscheidet, die Versuchung des Teufels, die Versuchung der Welt, die Versuchung des Fleisches. Vorn die sitzenden Gestalten sind die Frommen, die diese Versuchungen siegreich überwunden haben. Ist nicht hier wie im Florentiner Bild die Ueberwindung des Teufels symbolisirt in jener hehren Frauengestalt, die in althergebrachter mittelalterlicher Symbolik den Finger in den Rachen des teuflischen Thieres, des Catulus leonis, steckt? Die Ueberwindung der Weltlust in jenen ernsten Männergestalten, auf deren früheren Weltsinn der Falke deutet? Die Ueberwindung des Fleisches in der Frau mit der Cither und in dem Mann mit der Geige, da, wie David auf der Cither dem Herrn Buße sang, das Saitenspiel in der mittelalterlichen Symbolik (Spicil. Solesm. 3, S. 143) überall als Tödtung des Fleisches, als Mortificatio carnis, gilt? Und wir wissen, wie Thomas von Aquino der vita activa die vita

contemplativa, dem thätigen Weltleben das still beschauliche Leben gegenübergestellt und wie er diese Beschaulichkeit entschieden bevorzugt. Die Hinweisung auf die Nothwendigkeit und Lieblichkeit des beschaulichen Lebens liegt hier in jenen Gestalten, die hinter den Sitzenden in stehender Stellung dargestellt sind. Entspricht nicht jene liebliche Frauengestalt, die durch ihre leise nach unten geneigte Kopfwendung und durch ihre charakteristische Handbewegung ihr tiefes Sinnen deutlich bekundet, auf das bestimmteste dem Vir contemplativus des Bildes in Florenz? Und jene beiden, in trautem Wechselgespräch befindlichen Paare, die immer nur als weltliche Liebespaare bezeichnet werden, sind sie nicht in derselben Weise als das gottselige Zusammensein gottseliger Menschen zu fassen, wie im Florentiner Bild jenes fromm dahinwandelnde Paar, das, wie es im Hohen Lied heißt, nach dem Born lebendiger Wässer sucht, die vom Libanon fließen?

Nicht zu der weltlichen Deutung, die jetzt die allgemein herrschende ist und die auch neustens wieder von E. Dobbert in seinen Beiträgen zur Geschichte der italienischen Kunst (1878. S. 169) in Schutz genommen wird, sondern einzig und allein zu dieser scholastisch symbolischen Deutung stimmt es, daß über dieser Gruppe so zahlreiche Engelschaaren zum Himmel hinaufschweben und vom Himmel herabschweben. Vasari, welchem das Verständniß der mittelalterlichen Symbolik völlig abhanden gekommen war, nennt die beiden untersten Flügelgestalten, die zwischen den Zweigen des Haines umherflattern, Liebesgötter, mit ihren Pfeilen nach den Herzen der Frauen zielend. Spätere Erklärer nennen sie Todesgötter; und in diesem Sinn hat ihnen die Uebermalung umgebogene brennende Fackeln in die Rechte gegeben, von denen der Bericht Vasari's nichts weiß. Heidnische Eroten, heidnische Todesgenien in einem christlichen Kirchenbild des vierzehnten Jahrhunderts? Es sind Engel, wie ja auch Vasari selbst die beiden ganz gleichgestalteten, eine Schriftrolle haltenden nackten Flügelgestalten der nächstfolgenden

Gruppe ganz ausdrücklich als Engel bezeichnet. Und hoch oben in den Lüften schwebende Cherubim, mit dem Gnadenzeichen des Kreuzes herabkommend, die Seelen der ohne Schuld Befundenen in Empfang zu nehmen, oder die bereits in Empfang genommenen, die nach byzantinischer Ueberlieferung in nackter Kindesgestalt dargestellt sind, jubelnd und liebend zur Herrlichkeit des Paradieses emportragend. Unwillkürlich erinnert diese Darstellung der die Seelen entführenden geflügelten Engel an das Harpyienmonument von Xanthos; und in dieser unbewußten Aehnlichkeit zeigt sich nur um so rührender und eindringlicher, wie an die Stelle düsteren Todtendienstes jetzt die fröhliche Botschaft der Erlösung getreten ist.

Angesichts dieser hehren heilbringenden Engelsgestalten will man von Boccaccio'schem Novellenton sprechen? Es ist das Reich Derer, die die Sünde überwunden haben; es ist das Reich der von Gott Begnadeten.

In Clusone bei Bergamo befindet sich nach dem Bericht E. Förster's (Geschichte der ital. Kunst, Bd. 5, S. 399) die offenbar unter deutscher Einwirkung entstandene Darstellung eines Todtentanzes aus der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts mit der Inschrift:

O tu che serve a Dio del bon cuore
Non havine pagura a questo ballo venire,
Ma allegramente vene e non temire
Perche chi nasce conviene morire.

O dienst Du Gott mit wahrem gutem Herzen
So magst Du ohne Furcht zu diesem Tanze kommen,
Nein guten Muths und gänzlich unbeklommen,
Denn wer geboren, wird mit Recht vom Tod genommen.

Unmittelbar neben jene anmuthige Idylle der Reinen und Gerechten stellt das Bild in Pisa das entsetzenvolle Grausen und Schrecken. Unten am Boden, über- und nebeneinandergehäuft, dichte Reihen langhingestreckter Todter; Könige und Königinnen mit ihren Kronen, Ritter und Bürger, Mönche und Nonnen und Weltgeistliche in ihren

Ordenskleidern und mit den Abzeichen ihrer Würde. Wohl wird auch aus dieser Gruppe eine Seele von einem Heilsengel emporgeführt, denn auch die zur Seligkeit Berufenen müssen durch den Tod hindurchgehen. Die weitaus größte Mehrzahl aber sind unrettbar Verdammte. Wie in vielen der Todten selbst durch Gestalt und Emblem auf Völlerei und Geiz und auf alle die anderen Laster hingewiesen wird, so stürzen die Teufel, ein schreckhaftes Gewirr fratzenhafter Umbildungen antiker Pans- und Satyrgestalten mit Fledermausflügeln und Vogelkrallen, höhnend auf die Todten herab und tragen die auch hier in Kindesgestalt dargestellten Seelen empor durch die Lüfte, sie in den Schlund hochragender feuerspeiender Berge zu werfen.

In erschütternd scharfem Gegensatz dicht nebeneinander die Wonne der Seligkeit und das Grausen der Verdammniß. Zwei schwebende Engel halten eine Schriftrolle, die dem Beschauer den tiefen Sinn dieses Gegensatzes eindringlich zuruft:

Schermo di savere e di richezza,
Di nobiltate e ancor di prodezza,
Vale niente ai colpi di costei;
Ed ancor non si truova contral lei,
O lectore! neuno argomento.
Eh! non avere lo'ntelletto spento
Di stare sempre si apparecchiato
Che non ti giuga immortal peccato.

Des Wissens Schirm, des Reichthums Pracht,
Auch Adel nicht und Leibesmacht,
Vermag dir Schutz zu bieten gegen diesen.
Und noch hat sich kein Weg gewiesen,
Dem letzten Schlage zu entfliehen.
Du mußt dich in dein Inneres ziehen,
Und immer so dich wohl gerüstet finden,
Daß frei du bist von schuldvoll schweren Sünden.

Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand und keine Qual rühret sie an. Aber die Gottlosen werden gestraft werden, denn sie

achten des Gerechten nicht und weichen vom Herrn. Weisheit Salomonis 3, 1 und 10.

Dies ist die eine Hälfte des Bildes.

Folgerichtig schildert die andere Hälfte das Leben selbst.

Zwei verschiedene Darstellungen; nicht nebeneinander, sondern übereinander.

Auch hier wieder die scholastische Unterscheidung der vita activa, des Weltlebens, und der vita contemplativa, der frommen Beschaulichkeit.

Unten die vita activa.

Mag das Weltleben, die vita activa, ein Leben des Elends, mag es ein Leben des äußeren Glanzes sein, immer ist es ein Leben der Nichtigkeit, ein Leben ohne Frieden und ohne Halt. Dies ist die ernste Lehre, die diese Darstellung predigt.

Jener Todtengruppe zunächst und in diese sogar hineinragend eine Gruppe Elender und Gebrechlicher. Altersmüde, Kranke, Bettler, Krüppel jeglicher Art; von markerschütternder Wahrheit und zugleich von einer idealisirenden Kraft, wie sie nur einem wirklich großen Künstler zu Gebot steht. Es sind die mühselig Beladenen, die trostlos Verlassenen, die keine andere Rettung kennen als die Befreiung durch den Tod. Einer von ihnen streckt der vorüberstürmenden Todesmegäre eine Schriftrolle entgegen; sie enthält die ergreifenden Worte:

„Dacchè prosperitade ci ha lasciati,
O Morte, medicina d'ogni pena,
Deh vieni a darci omai l'ultima cena!"

Dieweil das Glück sich ganz von uns gewendet,
So komme bald, du Heiler aller Noth,
Gieb uns das letzte Mahl, o komme, Tod!

Hinter dieser Gruppe des Jammers das heitere Bild glänzender Weltlust. Eine vornehme fröhliche Jagdgesellschaft, kronengeschmückte

Herren mit stolzen Damen und zahlreichem Gefolge; wohlgemuth einherreitend, Falken auf dem Arm, Jagdhunde zu ihren Füßen. Es ist symbolisch bedeutsam, daß oben auf dem Bergabhang, unmittelbar über den letzten Gestalten des Zuges, ein Fuchs eine unschuldige Taube würgt. Und auch hier wieder der ernste Mahnruf, daß alle diese Lust und Pracht nur eitel und gleißnerisch ist. Plötzlich wird der fröhliche Zug erschreckt durch den Anblick dreier offener Gräber, aus denen wurmzerfressene verwesende Leichen herstarren. Neben den Särgen ein frommer Einsiedler, in den Händen eine Schriftrolle, auf welcher man, so weit sie entzifferbar ist (Crowe und Cavalcaselle. Bd. 2, S. 21), den Spruch liest:

Se nostra mente fia ben acorta
Tenendo risa qui la vista aflitta,
La vana gloria ci sara sconfitta,
La superbia ci sara da morte.

Wenn unser Sinn sich kräftig läßt durchdringen
Vom Anblick hier der grauenvollen Leichen,
Dann wird der Thorheit Eitelkeit in uns verbleichen,
Und unser Stolz wird mit dem Tode ringen.

Mit meisterhafter Kunst hat der Künstler das Staunen und Entsetzen, das Empfinden und Sinnen der so jäh aufgestörten Menschen und Thiere zum Ausdruck gebracht.

Und nun in der oberen Darstellung als Gegensatz zur Friedlosigkeit des weltlichen Lebens der stille unzerstörbare Friede der vita contemplativa, des geistlichen, des fromm beschaulichen Lebens; die Ruhe in Gott.

Es ist die stille Heiligkeit der Einsiedler in der Thebais.

Die Größe des Künstlers zeigt sich auch hier. Er verliert sich nicht in alle die verwirrenden biographischen Einzelheiten, durch welche byzantinische Darstellungen dieser Art (vgl. d'Agincourt, Taf. 82), ja durch welche auch noch die spätere Darstellung Pietro

Lorenzetti's im Camposanto zu Pisa selbst sich um alle Einheit und Gesammtwirkung brachten; er hält sich nur an die großen, allgemein wesenhaften Züge. Zwei ehrwürdige Greise, vor einer Waldkapelle in Bibellesen und stille Andacht versunken; ein dritter Einsiedler voll frommen Erstaunens das Wachsthum seiner Gartenpflanzung betrachtend; ein vierter eine Rehziege melkend. Dazu das stille Leben friedlicher Waldthiere. Ein ergreifendes Bild glückseligsten Seelenfriedens! Wer die stumme Mahnung der drei Todten versteht und der Welt entsagt, der hat das beste Theil erwählt.

Die schriftlichen Quellen bezeugen, daß die Beziehung dieser Darstellungen auf den Gegensatz des thätigen und beschaulichen Lebens die richtige, die in der Natur der uralten Ueberlieferung selbst liegende ist.

Schon längst ist darauf hingewiesen worden, daß das Motiv der Darstellung des Jagdzuges und der drei Todten in der Legende „Li trois Mors et li trois Vis“ wurzelt, die sich im Lauf des dreizehnten Jahrhunderts in Frankreich herausgebildet und schnell über ganz Europa verbreitet hatte. Ein düsteres Memento mori, eine ernste Mahnung an die irdische Nichtigkeit und an die Nothwendigkeit innerer Umkehr!

Die drei Todten mit ihrem steten Refrain:

Telz comme vous un temps nous fumes
Telz serez vous comme nous sommes.

„Du bist, was ich gewesen bin,
Ich bin, was Du wirst werden.“

Und die drei Lebenden mit der reumüthigen Erkenntniß:

„Or elisons, je vous emprie,
Désormais la meilleure partie,
Qui mal fait et ne se repente,
Il aura peine et tormente.“

Jedoch die Hauptquelle scheint der lehrhafte geistliche Roman von Barlaam und Josaphat gewesen zu sein, der, in alle Sprachen übersetzt, ein sehr beliebtes Volksbuch war. Wir sehen die Einwirkung dieses Romans auf die bildende Kunst in den Bildnereien des Bogenfeldes am Südportal des Baptisterium in Parma aus dem Ende des zwölften Jahrhunderts und in Psalterminiaturen der Barberinischen Bibliothek zu Rom (vgl. Dobbert: Ueber den Stil Niccolo Pisano's. S. 86); es ist die Darstellung der in diesem Roman enthaltenen Parabel von einem Mann, der über einem tiefen Abgrund schwebend sich an den Zweig eines überhangenden Baums klammert, von allen Seiten von den grimmigsten Ungeheuern umlauert wird und nichtsdestoweniger all sein Sinnen darauf wendet, den vom Baum träufelnden Honig zu naschen (Rückert's Gedichte, Th. I, S. 51). Auch in den Bildwerken der Marienkirche zu Lübeck und des Münsters in Straßburg finden wir Anklänge. Der Künstler des Bildes in Pisa hält sich an die Lebensgeschichte Josaphats selbst. Josaphat, ein indischer Prinz, war von seinem Vater, dem König, um ihm das Elend der Welt zu verbergen, in einen Palast eingeschlossen. Der Prinz vergrämt sich in seiner Gefangenschaft. Endlich wird ihm der Austritt gestattet. So sehr man dafür gesorgt hatte, ihm nur das Glänzende der Welt, nur Glück und Freude, zu zeigen, der Prinz begegnet doch auf seinen Wegen Aussätzigen und Blinden und Krüppeln und abgelebten hinfälligen Greisen; auf die Dauer kann ihm auch nicht verschwiegen werden, daß der Tod das allgemeine unentrinnbare Loos der Menschen ist. In der Traurigkeit seines Gemüths findet er Trost bei Barlaam, einem Christen. Er wird Christ und zieht sich, nachdem er durch den Tod seines Vaters Herr seines Willens geworden, zurück in die Wüste und stirbt nach langem Einsiedlerleben als Heiliger. Im Bild wie im Roman genau dieselbe Grundidee, genau dieselbe Zusammenstellung und Reihenfolge der Motive.

Es ist eines der überraschendsten Ergebnisse der neueren Sagen=

forschung, erwiesen zu haben, daß die Jugendgeschichte Josaphat's fast wörtlich der Jugendgeschichte Buddha's nachgebildet ist. Der Verfasser des Romans, wahrscheinlich Johannes Damascenus, der lange am Hof der Chalifen in Damascus gelebt hatte, erzählt selbst, daß er seine Geschichte von glaubwürdigen Männern aus Indien vernommen; ja Manches spricht dafür, daß er den Urtext des Lalita Vistara, eines der heiligen Bücher der Buddhisten, selbst kannte. Unter dem Namen Barlaam's und Josaphat's ist Buddha ein Heiliger der griechischen und römischen Kirche geworden. Und auch in dieser ältesten Quelle bereits der gleiche Gedanke von der Wesenlosigkeit des weltlichen Treibens und von dem Vorzug der stillen Beschaulichkeit, die gleiche Zusammenstellung und Folge der Altersmüden und Gebrechlichen, der schreckhaften Leichen und der ernst sinnenden Einsiedler. Die Sage wird von Max Müller in seinen Essays erzählt (deutsche Ausgabe, Bd. 1, S. 185 ff., Bd. 3, S. 326 ff.). Buddha, der königliche Prinz, erhält endlich die Erlaubniß, die Paläste seines Vaters, des Königs, in die er bisher eingeschlossen gewesen, verlassen zu dürfen. Bei seiner ersten Ausfahrt begegnete er einem abgelebten hinfälligen Greise. Was ist dies für ein Mann, fragte der Prinz seinen Wagenlenker. Ist diese Gebrechlichkeit etwas nur ihm Eigenthümliches oder ist sie das allgemeine Loos aller erschaffenen Wesen? Herr, erwiederte der Wagenlenker, dieser Mann bricht zusammen unter der Last des Alters; Dein Vater, Deine Mutter werden in den gleichen Zustand kommen, es ist das unvermeidliche Endschicksal aller Geschöpfe. Der Prinz kehrte in die Stadt zurück, ohne den Lustgarten zu besuchen. Auf einer zweiten Ausfahrt erblickte der Prinz einen Kranken, der, abgemagert und vom Fieber aufgerieben, kaum noch die Kraft hatte zu athmen. Nachdem er den Wagenlenker abermals um diese Erscheinung befragt und von ihm Aufschluß erhalten hatte, rief er aus: Ach, die Gesundheit ist nur ein Spiel eines Traumes; wo ist der Weise, der, wenn er sieht, was er eigentlich ist, länger an Lust und Freude Gefallen finden kann? Der

Prinz ließ den Wagen umwenden und kehrte nach der Stadt zurück. Bei seiner dritten Ausfahrt erblickte der Prinz unterwegs eine Leiche, die auf einer Bahre lag. Der Prinz fragte wiederum den Wagenführer und brach, nachdem ihn dieser belehrt hatte, in die Worte aus: Wehe wehe über die Jugend, die dem Alter unterliegen muß! Wehe über die Gesundheit, die so vielen Krankheiten zur Beute wird! Wehe über das menschliche Leben, das so kurze Zeit währt! Wir wollen umkehren. Und als der Prinz nach langer Zeit wieder einmal eine Ausfahrt machte, gewahrte er einen Einsiedler, der ruhig und gelassen den Blick zum Boden senkte und sein geistliches Gewand mit Würde trug. Was ist das für ein Mann, fragte der Prinz. Herr, erwiederte der Wagenlenker, dieser Mann ist einer von denen, die man Bhikschu's oder Bettler nennt; er hat auf alle Vergnügungen, alle Wünsche verzichtet und führt ein Leben der Strenge; er sucht sich selbst zu überwinden und hat ein beschauliches Dasein gewählt. Der Prinz versetzte, dies ist gut und wohl gesprochen. Die Weisen haben stets das beschauliche Leben gepriesen; es wird meine Zuflucht und die Zuflucht anderer Menschen werden; es wird uns zu wahrem Leben, zu Glück und Unsterblichkeit führen.

In der Kirche zu Badenweiler findet sich auf einem Wandbild, das W. Lübke vor einigen Jahren von der Tünche befreit hat, die gleiche Darstellung der alten Legende von den drei Todten und den drei Lebenden. Noch übereinstimmender aber ist ein dem Bild im Camposanto wohl ziemlich gleichzeitiges kleines Holzbild in der Akademie zu Pisa, im zweiten Saal; es zeigt denselben Gegensatz des thätigen und beschaulichen Lebens. Unten der Zug der Könige und ihres Gefolges und die drei in den Särgen liegenden Leichen; oben aber auf Bergeshöhe im stillen Gespräch drei heilige Frauen.

Das Bild in Badenweiler gehört einer Dominicanerkirche; für das Bild in der Akademie zu Pisa ist durch die schwarz und weiß gefleckten Hunde, die die Staffage des landschaftlichen Hinter=

grundes bilden, der Dominicanerursprung bezeugt. Noch in den feierlichen Bußgängen, welche Savonarola in Florenz veranstaltete, und selbst noch im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts am Schluß eines Florentiner Carnevals (Vas. 7, 116), wurde ein Wagen mit der Statue des Todes in der Stadt umhergeführt und dabei das alte Bußlied gesungen:

Fummo già come voi siete,
Voi sarete come noi;
Morti siam, come vedete,
Cosi morti vedrem voi.
E di là non giove poi
Dopo il mal far penitenza.

Es ist klar, daß die jetzt übliche Bezeichnung „Triumph des Todes" zwar für den einen Theil des Bildes gilt, für das Ganze aber zu eng ist. Das gewaltige Bild ist die großartig monumentale Zusammenfassung und Darstellung der gesammten scholastischen Moralphilosophie, der Lehre vom gegenwärtigen Leben in seinem Gegensatz als weltlich thätiges und geistlich beschauliches Leben, und der Lehre vom künftigen Leben in seinem mahnenden Gegensatz als Verdammniß und Seligkeit.

Wenn, wie Förster in seinen „Beiträgen" (S. 109) berichtet, die alten Archive in Pisa die im Camposanto diesem Bild benachbarten Bilder des Weltgerichtes und der Hölle als Paradiso und Inferno, den sogenannten Triumph des Todes aber als Purgatorio anführen, so ist bewiesen, daß die Zeitgenossen eine ähnliche Auffassung hatten.

An ergreifender Innerlichkeit und an erschütternder Tragik ist es das gewaltigste Bild des vierzehnten Jahrhunderts. Eine dämonische Genialität, die in jedem Zug an Dante und Michelangelo mahnt! Um so schmerzlicher ist es, daß wir den Meister nicht kennen. Die Fabeleien Vasari's, welcher Orcagna als den Meister des Bildes nennt, sind im Vergleich mit den beglaubigten Bildern Orcagna's

unhaltbar. Crowe und Cavalcaselle sprechen von den Sienesen Pietro und Ambrosio Lorenzetti; Milanesi spricht von dem Florentiner Bernardo Daddi; Vasari-Sansoni, Bd. 1, S. 468. Ist vielleicht aus erneuter Durchforschung der Dominicanerarchive in Pisa noch eine Lösung dieser vielverhandelten Streitfrage zu hoffen?

4.

Fiesole und die Fresken Filippino's in S. Maria sopra Minerva zu Rom.

Selbst inmitten der vollen blühenden Renaissancekunst bewahrte das Kunstleben der Dominicaner noch seine scharf ausgeprägte Sonderstellung.

Gegenüber der vordringenden Erweiterung und Verweltlichung der Darstellungsstoffe und Darstellungsformen blieb die Kunst der Dominicaner eine streng und ausschließlich kirchliche.

Neben Brunellesco und Donatello, neben Ghiberti und Masaccio und ihren großen Schülern und Zeitgenossen steht, eine fest abgeschlossene Welt für sich, die stille fromme Kirchlichkeit des frommen Dominicanermönches Fiesole.

In den Bildern Fiesole's spricht sich das Dominicanerthum des fünfzehnten Jahrhunderts mit derselben festen und eindringlichen Monumentalität aus, wie das Dominicanerthum des vierzehnten Jahrhunderts in den Bildern Traini's und Orcagna's und in den Fresken der Spanischen Kapelle in Florenz und des Camposanto zu Pisa. Es ist nicht mehr trockene Scholastik und düsterer Fanatismus; es ist jetzt tief innige religiöse Lyrik. Aber nur die Kampfweise ist verschieden, das Ziel ist dasselbe; ein stiller Protest kindlicher Gläubigkeit gegen den rings aufwuchernden Unglauben.

Das Dominicanerthum Fiesole's ist nicht mehr ein starr dogmatisches, sondern ein fromm ascetisches.

Wir verstehen diese tiefgreifende Wendung nicht, wenn wir nicht in das Leben der Kirche selbst eingehen. Die kunstgeschichtliche Wendung ist zugleich eine kirchengeschichtliche.

Verheerende furchtbare Stürme hatten inzwischen die Kirche heimgesucht; der siebzigjährige Aufenthalt der Päpste in Avignon, der ärgernißreiche, in alle Volksschichten dringende Streit von Papst und Gegenpapst, die täglich steigende Macht der neuen, im freien Menschheitsideal des Alterthums wurzelnden Bildung und Denkart. Nur um so tiefer regte sich daher in allen frommen kirchlichen Gemüthern der Drang nach fester Einkehr in das eigene Innere, der Ruf nach Läuterung und Verinnerlichung des kirchlichen Lebens. Es war eine Bewegung wie im achtzehnten Jahrhundert der edle Pietismus Spener's gegen die verknöcherte Buchstabentheologie und gegen die aufkommende Aufklärung. Der Dominicanerorden wußte, was seines Amtes sei. Er erkannte, was die gefährdete Kirche bedürfe. Die wundersame dämonische Kraft der heiligen Katharina von Siena, die wie ein gottgesendeter Cherub in alle höchsten Geschicke der Kirche bestimmend eingriff, ist die überwältigende Siegeskraft des in einer Zeit allgemeiner Gewissenlosigkeit wiedererwachten unbeugsamen religiösen Gewissens. Und unmittelbar auf die Heilige von Siena folgten zwei hervorragende Männer, die ihre Wirksamkeit zwar auf engere Kreise beschränkten, den Orden selbst aber von Grund aus umgestalteten und verjüngten, Giovanni Dominici und Fra Antonino. Das Ansehen der Theologie des heiligen Thomas von Aquino blieb unangetastet; aber neben die Macht der Theologie trat die tiefe innere Erbauung schlichter Herzensreligion, die Poesie frommer Andachtsgluth und christlicher Demuth.

Giovanni di Domenico Bacchini, in der Kirchengeschichte unter dem Namen Beato Giovanni Dominici bekannt, war ein Dominicaner aus S. Maria Novella. Er ist noch ein Dominicaner alten Stils, pfäffisch, herrschsüchtig, fanatisch; sowohl die Lucula noctis wie die Regola del Governo di Cura familiare (herausgegeben

von Donato Salvi 1860), bekämpft die humanistischen Studien als unchristliches Gräuel, als teuflisches Heidenthum. Aber der Verwilderung des Klosterlebens, zumal der Entartung seines eigenen Ordens, thut er mit begeistertem Eifer Einhalt. Eine stattliche Reihe neuer Dominicanerklöster wurden zur Wiederherstellung der alten strengen Kirchenzucht von ihm gegründet; in Cortona, in Fiesole, in Venedig, in Lucca, in Pisa. An seiner Seite stand Beato Lorenzo di Ripafratta als Lehrer der Novizen. Ein frommes tüchtiges Klostergeschlecht ist aus dieser segensreichen Wirksamkeit hervorgegangen.

Und nachdem Giovanni Dominici 1408 seine klösterliche Stellung verlassen hatte, um als eifriger Parteigänger Gregor's XII. an den großen Welthändeln theilzunehmen, wurde das fromme Werk fortgesetzt von Antonio Pierozzi, welchen die Kirchengeschichte als den heiligen Antonino feiert. Seine Schriften, seine Opera a ben vivere (herausgegeben von Francesco Palerino 1858), seine Regola di Vita Christiana (1866) und vor Allem die an vornehme Frauen gerichteten Briefe (1859) sind rührende Zeugnisse ächt mönchischer Frömmigkeit. Im Jahr 1504 war Antonino als einer der Ersten in das neugegründete Kloster von Fiesole eingetreten; kurze Zeit darauf ist er der Obere aller Klöster des Kirchenstaates und des Königreichs Neapel. Als Erzbischof von Florenz übertrug er die feste reformatorische Thätigkeit, die er in der stillen Klosterzelle begonnen, auf das Leben der Gemeinde. Die Florentiner meinten, wie der Bericht eines Zeitgenossen in den Acta Sanctorum (Mai. Th. 1, S. 326) sagt, seit dem heiligen Zenobius einen solchen Oberhirten nicht mehr gehabt zu haben. Es fehlt nicht an Zügen der Härte und Unduldsamkeit, die auch in ihm den alten starren Dominicanersinn bekunden; aber sein eigenstes Wesen ist stille innige Frömmigkeit, Glaubensinbrunst, Abkehr von aller Weltlust. Seine Theologie ist ascetische Moraltheologie, die, um den Ausdruck Vespasiano Fiorentino's

(Spicil. Rom. Th. 1, S. 224) beizubehalten, fest und eindringlich sich an das Gewissen wendet, la teologia pratica, che appartiene a' casi di coscienza.

Im zweiten Gesang seines Gedichtes „De illustratione Florentiae" preist ihn Ugolino Verrini mit den Worten:

> „Temporibus nostris Antonius alter Aquinas,
> Moribus, exemplo, scripto, Thomas habetur.
> Infectos Cleri mores correxit et urbis,
> Commissumque vigil pastor defendit ovile,
> Ne lupus insidiis caperet vel, ut improbus hostis,
> Incostuditas pecudes laceraret, et omni
> Arte gregem morbo incolumem servavit ab omni."

Dies war die Luft, in welcher Fiesole aufwuchs. Eben war der Geist der Reform in seinem ersten kräftigen Aufschwung, als 1407 der zwanzigjährige Jüngling mit seinem jüngeren Bruder Benedetto das geistliche Gewand nahm. Lorenzo di Ripafratta war sein Lehrer. Mit Antonino verband ihn sein ganzes Leben hindurch die innigste Freundschaft.

Zu derselben Zeit, als Brunellesco und Donatello in Rom ihren begeisterten Alterthumsstudien oblagen, zog sich die fromme Künstlerseele Fiesole's immer mehr und mehr in die Enge und Stille gottergebener christlicher Beschaulichkeit. Und seine reine Seele wurde um so tiefer auf den unversiegbaren Schatz inneren Lebens gewiesen, da auch sie nicht verschont blieb von den harten Berührungen der leidenschaftlichen Zeitwirren. Als das Concil von Pisa 1409 den Streit zwischen Gregor XII. und Benedict XIII. dahin schlichtete, daß es einen dritten Papst, Alexander V., wählte, widersetzten sich unter dem Einfluß Giovanni Dominici's, des unbeugsamen Anhängers Gregor's, die Mönche von Fiesole der Unterwerfung. Im Dominicanerkloster von Foligno suchten sie eine schirmende Zuflucht, und fünf Jahre darauf, da sie von dort die Pest vertrieb, im Kloster von Cortona; erst 1418 konnten sie in die alte heimische Stätte zurückkehren.

Ueber die künstlerische Erziehung Fiesole's fehlt sichere Kunde. Crowe und Cavalcaselle weisen auf die Einwirkung Orcagna's und Masolino's. Die ersten beglaubigten Bilder finden wir in Cortona. Seine volle Thätigkeit aber entfaltete Fiesole erst, als er 1436 in das neugestiftete Kloster von S. Marco in Florenz trat.

Auch in Fiesole verleugnet sich der Dominicaner nicht. Wie er meist nur für die Kirchen und Klöster der Dominicaner malt, so entlehnt er auch die Darstellungsstoffe gern den Dominicanerkreisen; und wo er hinaustritt in die Welt des allgemein Christlichen, in die Geschichte Christi oder der heiligen Jungfrau oder in die Darstellung des Weltgerichts, da stellt er dies allgemein Christliche immer in nächsten Bezug mit den Heiligen seiner Ordensgeschichte. In die Gestalten des heiligen Dominicus legt er die höchste gläubige Ekstase; in den vielfachen Darstellungen des Jüngsten Gerichts sind die Dominicaner immer nur unter den Seligen, nie unter den Verdammten. Aber in Fiesole waltet und schafft die schönste, die liebenswürdigste, die poesievollste Seite des Mönchthums; die Sabbatstille glückseliger Herzensreinheit, die unwiderstehliche Anmuth demüthiger gottergebener Frömmigkeit. Alle Töne stiller Gottinnigkeit und seliger Verklärung stehen ihm zu Gebot, nur nicht die Töne aufflammender Kraft und Leidenschaft. Und der Poesie der Empfindung entspricht die stille tiefe Poesie der Gestaltung. Fiesole verschmäht nicht die Neuerungen der steigenden Formenplastik, dies bezeugen seine Fresken im Vatican und in Orvieto; aber er benützt diese Neuerungen nur, insoweit sie nicht mit seiner zarten Seelenhaftigkeit in Widerspruch treten. Form und Farbe quellen immer nur aus dem innersten Grund seiner Empfindung. Fiesole ist ebenso ein großer Entdecker der künstlerischen Formensprache, wie er ein großer Entdecker neuer, bisher unerschlossener Tiefen des religiösen Gefühlslebens ist.

Ein unbedingt Höchstes. Die religiöse Kunst weiß, warum sie mit so ausgesprochener Vorliebe immer und immer wieder auf Fiesole zurückgeht.

Lorenzo Monaco und einige andere untergeordnetere Künstler wandeln dieselben Wege. Es ist der Gegensatz der geistlichen und weltlichen Bildung.

Wer aber vermag geschichtlichen Nothwendigkeiten Einhalt zu thun? Der Siegeszug der Renaissance schritt weiter und weiter.

Keiner dieser Mönchskünstler vermochte eine Schule zu bilden. Benozzo Gozzoli, der Schüler Fiesole's, ist einer der liebenswürdigsten Künstler friedlicher fröhlicher Weltlust. Fra Filippo, obgleich aus dem Klosterleben hervorgegangen, ist der eingreifendste Förderer der neuen Richtung. Auch in die strenge Dominicanerzelle drang unabwehrbar der Zeitgeist. Fra Francesco Colonna, ein Dominicaner, schreibt seinen Kunstroman Hypnerotomachia, in welchem er zu zeigen sucht, daß die Renaissance noch lange nicht antikisirend genug sei. Fra Giovanni Giocondo, ebenfalls ein Dominicaner, ist gleich groß als gelehrter Kenner und Entdecker griechischer und römischer Literaturschätze, wie als Erbauer feinsinnigster Renaissancebauten.

Um so bezeichnender ist es für den Geist des Dominicanerthums, daß es trotz alledem seinen Widerstand unerschütterlich festhielt.

Bald trat sogar an die Stelle der milden frommen Askese, deren poesievollste Verklärung die gemalten Gebete Fiesole's sind, wieder der alte scholastische Dogmatismus, der hundert Jahre zuvor das Programm der Dominicanerbilder Traini's und Orcagna's und der Fresken der Spanischen Kapelle gewesen.

In den Jahren 1487 — 1493 malte Filippino Lippi im Auftrag des Cardinal Olivieri Caraffa in einer von dem Cardinal erbauten Kapelle der Dominicanerkirche S. Maria sopra Minerva in Rom wieder eine Verherrlichung des heiligen Thomas von Aquino.

Der vorgeschrittene Renaissancekünstler erledigte sich seiner Aufgabe geschickt, aber äußerlich. Unzweifelhaft hat der Cardinal das Programm selbst entworfen.



Filippino Lippi.

S. Maria sopra Minerva in Rom.



Vom Eingang aus an der rechten Wand das Hauptbild, der Sieg des heiligen Thomas über die Irrlehrer. Rosini Storia della pitt. ital., Tf. 68.

Reiche Renaissancearchitektur; in der Mitte der reichverzierte Thron. Auf dem Thron der heilige Thomas im Dominicanergewand und mit Heiligenschein. In der Linken des Heiligen das aufgeschlagene Buch mit der Inschrift: Sapientiam Sapientum pendam. Die vorgestreckte Rechte zeigt siegesbewußt auf den zu Füßen des Heiligen liegenden niedergeschmetterten Averroes, der eine Schriftrolle in der Hand hält mit der Inschrift: Sapientia vincit malitiam. Zu beiden Seiten des Heiligen, unmittelbar neben ihm auf dem Thron sitzend, je zwei allegorische Frauengestalten. Rechts, wie die an den Gewandsäumen befindlichen Inschriften ausdrücklich bezeugen, die Philosophie und die Theologie; links zwei andere Wissenschaften, deren Inschriften verblichen sind, die aber nach Maßgabe der ähnlichen Darstellungen in der Spanischen Kapelle wohl die Grammatik und Rhetorik darstellen. Zahlreiche Inschriften suchen für das Verständniß Sorge zu tragen. Oben über dem Sims in der Lünette des Thrones zwei Engel mit einem Buch, das den Spruch Salomonis enthält, mit welchem die Summa adversus Gentiles beginnt: Veritatem meditabitur guttur meum et labia mea detestabuntur impium; zu beiden Seiten auf den Pilastern ebenfalls zwei Engel mit Inschrifttafeln, links: Declaratio sermonum tuorum illuminat, rechts: Et intellectum dat parvulis. Unten an der Vorderseite des Postaments, unter dem niedergeschmetterten Ketzer Averroes die Inschrift: Divo Thomae ob prostratam impietatem. Am Sockel: Informatae sunt intra eos linguae eorum. Und dies Thema von der Besiegung der Ketzer wird fortgeführt in den Gruppen, welche im Vordergrund zu beiden Seiten des Thrones stehen. Einerseits Arius, andererseits Sabellius. Beide niederblickend auf Bücher, die vor ihnen auf dem Boden liegen. Eines der Bücher

neben Arius enthält die Inschrift: Si filius natus est, erat, quando non erat filius. Error Arii. Eines der Bücher neben Sabellius enthält die Inschrift: Pater a filio non est alius nec a spiritu sancto. Error Sabellii. Es sind die Hinweisungen auf die durch Thomas widerlegten Ketzereien gegen die Dreieinigkeitslehre. Neben Arius und Sabellius die gläubige Gemeinde; stattliche Florentiner, aufhorchend, sinnend, bewegt, überzeugt.

Auf den Seitenbildern Wundergeschichten aus dem Leben des heiligen Thomas; das Sprechen des Crucifixes und die Ekstase des Heiligen im Hause seiner Nichte Francesca Cecano. Trefflich gemalt, aber compositionslos. Die Gemälde an der gegenüberliegenden linken Wand, jetzt durch das Denkmal Paul's IV. verdeckt, behandelten nach Vasari's Bericht die Besiegung des Unglaubens durch den Glauben und die Besiegung des Lasters durch die Tugend. Frostige Allegorieen. Nur die Altarwand, der heilige Thomas den Cardinal Caraffa der Gnade der heiligen Jungfrau empfehlend, zeigt die volle Kraft des Meisters. Unaussprechlich schön ist hier die Dithyrambik der jubelnden schwebenden Engel.

Wo ist in dieser trockenen Programmmalerei die herzgewinnende eindringliche Herzenspoesie Fiesole's? Und dies kalte scholastische Wesen wenige Schritte entfernt von Fiesole's Grabstätte!

Je mächtiger die Renaissancebildung vorschritt, um so starrer kehrten die Dominicaner wieder zu ihrem alten System zurück.

Und bald gewann der Kampf der Dominicaner gegen die Kunst der Renaissance eine überraschende Bedeutung und Ausdehnung.

Was bisher nur die Sache enger Mönchskreise gewesen, trug Savonarola hinaus in die leidenschaftlich erregten Massen.

5.

Die Kunstanschauung Savonarola's.

Die Tragödie Savonarola's ist das letzte, sich in sich selbst verzehrende Aufflammen der mittelalterlichen Kirchenideen.

Ein hochherziger gottbegeisterter Schwärmer; mit der Glaubensgluth, aber auch mit der Beschränktheit und dem Fanatismus starrsten Dominicanerthums. Die Bildnisse, die sich von Savonarola erhalten haben und die fast insgesammt auf Fra Bartolommeo, einen seiner begeistertsten Verehrer zurückgehen, zeigen ein lauernd düsteres Gesicht von gemeinen Zügen und mit stark aufgeworfenen Lippen.

Schon in seiner Kindheit hatte Girolamo Savonarola, vertieft in das Studium der Bibel und der Schriften des heiligen Thomas von Aquino, ein Aergerniß genommen an dem schreienden Gegensatz zwischen seinem Ideal frommer Kirchlichkeit und der Thatsache der überall herrschenden freien Weltbildung; sein Herz entbrannte voll Zorn, als er sehen mußte, wie in seiner Vaterstadt Ferrara sogar der Papst, das Oberhaupt der Christenheit, in einem Saal empfangen wurde, der mit den Statuen der heidnischen griechisch-römischen Götter geschmückt war. Und dieser nagende Ingrimm hatte sich unabläßig gesteigert während seines Klosterlebens in Bologna und in S. Marco zu Florenz. Es waren die schlimmsten Zeiten des Papstthums, die Zeiten der Gräuel Paul's II., Sixtus' IV., Innocenz' VIII., Alexander's VI.; es war die glänzendste Zeit der Florentinischen

Renaissancebildung, die Zeit Lorenzo Magnifico's und seiner freigesinnten Philosophen- und Künstlerschaar. Um so ungestümer erwuchs in ihm der Ruf nach Reform der Kirche; nicht der Lehre, an welcher er sein ganzes Leben hindurch in unwankbarster Ueberzeugung als der allein seligmachenden festhielt, sondern des entarteten Papstthums und der entarteten Hierarchie, der zunehmenden Unchristlichkeit der Bildung, der Leichtfertigkeit und des Weltsinns der gesellschaftlichen und sittlichen Zustände. „Wer sich von der Lehre der römischen Kirche entfernt, entfernt sich von Christus; aber fliehet vor Rom, das Babylon gleicht, und kehret zur Buße." „Die Kirche wird gezüchtigt werden und dann erneuert und das wird bald sein." „Fliehet die Laster und kehret zu Christus zurück."

In kurzer Frist war das bewegliche, leicht erregbare Florentinische Volk durch die erschütternde Kraft seiner dämonischen, aus dem tiefsten Herzen quellenden volksthümlichen Rede, die, um ein Wort Savonarola's selbst zu gebrauchen, gleich dem Hagel einen Jeden traf, der unbedeckt stand, wie durch ein plötzliches Wunder in allen Schichten verwandelt. Jahrelang lenkte er das durch die politischen Drangsale aufgeschüchterte Florentinische Volk ganz nach seinem Willen; es hing an ihm wie an einem von Gott gesendeten Propheten, um so mehr, da sein politischer Scharfblick einige kommende Ereignisse vorausgesagt hatte. An die Stelle weltlicher Lustbarkeiten und ausgelassener Carnevalslieder traten fortan fromme kirchliche Umzüge und bußfertige geistliche Lobgesänge. Und als nach der Vertreibung der Medicäer die zwingende Macht der Dinge den gefeierten Kanzelredner in die Politik drängte und er in seinen Predigten über Haggai und über die Psalmen Schritt vor Schritt die Grundzüge der neuen republikanischen Verfassung von 1494 vorzeichnete, da entnahm er die einzelnen organisatorischen Bestimmungen allerdings dem Vorbild Venedigs, nur daß er sie mehr demokratisirte; aber Grund und Spitze der Verfassung war die Idee der Theokratie, die sich, laut der feierlichen Inschrift im Signorenpalast „Jesus

Christus populi Florentini S. P. Q. decreto creatus“ Christus zum König wählte, gleichwie nach dem alten Bund Gott selbst der König von Israel war. Es sei, wie er mit einer den Zeitgenossen sehr verständlichen Anspielung auf ein bekanntes Wort Cosimo's sagt, nur ein abgenutztes, nur ein von Tyrannen erfundenes Sprichwort, daß der Staat nicht mit Gebeten und Paternostern regiert werden könne. „O Florenz, Du wirst reich sein an weltlichen und an geistlichen Gütern. Du wirst die Besserung und Verjüngung Roms, Italiens, aller Länder ausführen, Du wirst die Schwingen Deiner Größe über die ganze Welt ausbreiten.“

Eine phantastische Utopie, die zerfallen war, noch bevor Savonarola den Gewaltthätigkeiten Alexander's VI. und der Florentinischen Aristokratenpartei unterlag.

Solche pfäffische Ueberschwenglichkeit mußte die herrschende Renaissancebildung auf Tod und Leben bekämpfen. Savonarola betrachtete sie als die Wurzel alles Uebels.

Allerdings war Savonarola nicht, wie man wohl zuweilen behaupten hört, ein geschworener Feind aller Wissenschaft und Kunst. Er war in der Philosophie wohl bewandert und hat in seinem Kloster als Novizenmeister Vorträge über Plato und Aristoteles gehalten. Er kaufte für S. Marco die Bibliothek der Mediciäer, als Gefahr war, sie in das Ausland wandern zu sehen. Er ermunterte die Mönche und Nonnen ausdrücklich, die bildende Kunst zu üben, und hat in diesem Sinn treffliche Miniatorenschulen hervorgerufen. Aber Wissenschaft und Kunst soll, wie im Mittelalter, lediglich Dienerin der Kirche sein, Hilfsmittel zur Bekämpfung der Ketzer. Der Dominicaner, der begeisterte Begründer des christlichen Gottesstaates, kann nicht eine andere Bildung dulden als eine streng und ausschließlich christliche.

Besonders die Fastenpredigten des Jahres 1495 behandeln dies Thema. Es sind dieselben Anschauungen, die später auch wieder bei den Puritanern und Jansenisten auftauchten und die von den Pietisten aller Zeiten und Völker gehegt werden.

Die Wissenschaft muß umkehren.

Umkehren zur Theologie. Die Theologie ist die höchste, ja die einzige Wissenschaft; alle anderen Wissenschaften wurzeln und gipfeln in ihr. Und jetzt will sich an die Stelle der Theologie eine Philosophie setzen, die sich nur auf sogenannte Vernunftgründe stützt? „Thor, der Du bist“, sagt eine jener Predigten (Prediche quadragesimali. Venedig 1539, S. 187 ff.), „wenn Du behauptest, daß Logik und Philosophie den Glauben bestätigen! Bedarf denn das hellere Licht des dunkleren, die Weisheit Christi der irdischen Weisheit? Haben die Apostel und die Märtyrer Logik und Philosophie gekannt? Sehet zu, ob Euch Eure Wissenschaft erretten wird am Tage des Gerichtes!“ Und eine andere dieser Fastenpredigten (ebend. S. 315) sagt: „Die Philosophie giebt nicht Brot, sondern Stein; betrachte Alle, die den Lehren der Philosophie folgen, Du wirst ihre Herzen von Stein finden.“ Und wie? An die Stelle des ächten und wahren Christenglaubens will sich eine Bildung setzen, die alle ihre Kraft und Nahrung einzig und allein aus den Schriften des heidnischen Alterthums zieht? „Was soll es denn heißen“, frägt die Schrift De omnium scientiarum divisione et dignitate, „daß sich Einige so fest in die Schranken der Alten einschließen, daß sie gar nichts zu sagen wagen, was die Alten nicht auch gesagt haben. Waren denn die Alten nicht Menschen wie wir? Ist es nicht besser, weniger durch Beredtsamkeit zu glänzen, als durch diese Beredtsamkeit den Namen Christi verleugnen?

Wohl ist in gewissen Grenzen auch in der Jugenderziehung das Studium der griechischen und römischen Schriftsteller gestattet, Homer, Vergil, Cicero; aber gleich seinem großen Vorgänger Fra Giovanni Dominici, der schon in seiner Schrift Del governo di cura familiare geeifert hatte, daß die Jugend weit mehr heidnisch als christlich erzogen werde und eher von Jupiter und Saturn, von Venus und Cybele höre als von Gott und Christus und dem heiligen Geist, mahnt auch Savonarola in einer seiner

Predigten (S. 197), daß neben dem Studium der weltlichen Schriftsteller auch das Studium der heiligen Schriftsteller stehe, das Studium der Bibel, des heiligen Augustinus, des heiligen Hieronymus, der Kirchenväter, daß neben den Heiden die Lehre Christi und seiner Kirche walte, neben dem Glanz der Beredtsamkeit der Glanz der Wahrheit. Wer seine Weisheit nur aus den Alten zieht, trinkt den Wein der Verdammten (S. 75), gleicht den Götzendienern von Samaria (S. 276), ist wie die Juden, die in der Wüste das Manna verschmähten und sich zurücksehnten nach den Fleischtöpfen Aegyptens (S. 416); wer aber diese Nichtigkeiten verläßt und im Glauben lebt, gleicht Petrus, der seine Fischernetze verließ und dem Herrn folgte.

„Mit Aristoteles, Plato, Vergil und Petrarca speisen sie das Ohr und kümmern sich nicht um das Heil der Seelen; warum lehren sie nicht statt so vieler Bücher das Eine, in welchem das Gesetz und das Leben enthalten ist?" So heißt es in der Predigt über den Psalm quam bonus.

Und umkehren muß vor Allem auch die Kunst.

Anstatt der herrschenden gekünstelten Musik wieder die alte, herzig einfache, von der Kirche angeordnete (S. 175, 196). Anstatt der weltlich muthwilligen Carnevalslieder wieder schlichte geistliche Lobgesänge (laudi). Besonders aber auch in der Malerei anstatt des leichtfertigen Weltsinnes wieder fromme Gottinnigkeit. „Was soll ich von Euch sagen, Ihr christlichen Maler, die Ihr halbnackte Figuren dem Auge zeigt? Ihr aber, die Ihr solche Malereien besitzet, vertilgt sie; Ihr thut damit ein Werk, das Gott und der heiligen Jungfrau wohlgefällt."

Wer mag verkennen, daß in den Angriffen Savonarola's gegen die Kunst seiner Zeitgenossen sehr vieles berechtigt ist? Savonarola bezeichnet treffend die Einseitigkeit des falsch Realistischen, des unmittelbar Naturwirklichen und Porträthaften, die aus Mangel an idealisirender Kraft die zufälligen Modellzüge noch nicht zu der

inneren Nothwendigkeit typischen Seelenausdrucks zu klären weiß, wenn er die Predigt vom Sonnabend nach dem zweiten Fastensonntag (S. 175) mit den schneidenden Worten schließt: „Diese Bilder der Heiligen, die Ihr in den Kirchen malt, sind die Bilder von Euch und den Eurigen, und da sagen denn die jungen Leute von Diesem und Jenem, das ist die heilige Magdalena, das ist der heilige Johannes. Solch Treiben ist eine schimpfliche Verachtung der göttlichen Dinge, und wenn Ihr wüßtet, wie ich es weiß, was für Unheil Ihr damit stiftet, Ihr würdet nicht in dieser Weise malen. Alle weltliche Eitelkeit bringt Ihr in das Haus Gottes. Glaubt Ihr, daß die Jungfrau Maria so gekleidet ging wie Ihr sie malet? Ihr würdet gut thun, derartige unzüchtige Malereien zu vernichten; Ihr malt die heilige Jungfrau wie eine Dirne.“

Aber gewiß ist, daß Savonarola nicht nur die Ausschreitungen tadelte, sondern auch das Streben nach Naturwahrheit selbst, die Lust an blühender Lebensfülle. Mit gleicher Entrüstung hätte sich Savonarola auch von dem eben jetzt entstehenden Abendmahl Lionardo's abgewendet, das über diese Mängel der alten Florentinischen Schule epochemachend hinausging und zum ersten Mal die volle Körperlichkeit und die dramatische Bewegtheit des wirklichen Lebens zu reinster und erhabenster Kunstidealität klärte. Das ausschließliche künstlerische Ideal Savonarola's war die düstere dogmatisirende Symbolik der alten Dominicanerbilder und die stille innige ascetische Seelenhaftigkeit Fiesole's, dessen Bilder er in seinem Kloster S. Marco täglich vor Augen hatte. Die Predigt vom Freitag nach dem dritten Fastensonntag (S. 229) sucht dieses streng kirchliche Ideal in feste Begriffe zu fassen. „Freilich,“ heißt es dort, „sind Farbe und Gestalt und Harmonie der Verhältnisse wirksame Bestandtheile der Schönheit; doch das eigenste Wesen der Schönheit kommt einzig von dem Licht, das Gott ist. Die Geschöpfe sind um so schöner, je mehr sie theilhaben an der Schönheit Gottes. Der Körper ist um so schöner, je schöner seine Seele.“ Und die achtundzwanzigste Predigt über Ezechiel sagt:

„Betrachtet einen frommen Menschen, gleichviel ob Mann oder Weib, der vom heiligen Geist beseelt ist, betrachtet ihn, wenn er betet und wenn ihn die Begeisterung der göttlichen Schönheit durchströmt, da werdet Ihr die Schönheit Gottes auf seinem Antlitz leuchten sehen und seine Züge werden den Ausdruck eines Engels haben."

In den berühmten Autodafe's der Carnevalstage von 1496 und 1497 mag gar manches treffliche Werk untergegangen sein. Nicht blos das Anstößige verfiel der Verdammniß, sondern auch das unbefangen Nackte. Wir haben keinen Grund, Vasari zu mißtrauen, wenn er erzählt, (7, S. 153), viele dieser Bilder und Statuen seien von der Hand ausgezeichneter Meister gewesen.

Es ist nur ein neues Zeugniß für die dämonische Macht Savonarola's, daß dieser Kampf gegen die Renaissancekunst auch auf die Florentinische Künstlerwelt selbst den mächtigsten Eindruck machte. Fra Bartolommeo und Lorenzo Credi trugen ihre Studien nach dem Nackten mit eigenen Händen auf den vernichtenden Scheiterhaufen. Sandro Botticelli, der als einer der Ersten in das Gebiet der griechischen Mythologie hinübergeschweift war, der sogar Stoffe aus Boccaccio nicht verschmäht hatte, malte fortan nur düstere phantastische Todesbilder, Glaubenstriumphe und himmlische Glorien, ja allmälich entfremdete er sich sogar der Malerei völlig. Und die gleiche schwärmerische Begeisterung ergriff Cronaca, den großen Baumeister, und den Bildner Baccio da Montelupo. Nicht blos Fra Bartolommeo trat jetzt in den Dominicanerorden, sondern auch eine ganze Reihe anderer Künstler, deren Namen Marchese in seinen Denkwürdigkeiten der Dominicanerkünstler (1, S. 571) urkundlich zusammengestellt hat. Auch Michelangelo stand, wie die Ueberschrift „Christus" auf einem Brief vom 2. Juli 1496 (Lettere 1875. S. 375. Nr. 342) beweist, eine Zeit lang unter demselben bestrickenden Einfluß; sicher hat die tiefe Innerlichkeit der Pietà hier ihren Ursprung. Wenn Michelangelo in einem anderen Brief vom März 1497 (ebend. S. 59. Nr. 46) scheinbar über

den „Seraphiker" spottet, den man in Florenz einen Propheten, in Rom aber einen Erzketzer nenne, so ist wohl zu beachten, daß dieser Brief durch einen falschen Namen maskirt ist; es war eine Warnung an Savonarola selbst, sich unter keinem Vorwand nach Rom locken zu lassen. Condivi berichtet, wie noch im spätesten Alter Michelangelo für Savonarola das wärmste Andenken hegte. Raffael, durch seine Freundschaft mit Fra Bartolommeo in diese Ideenkreise gezogen, gab Savonarola in der Disputa einen Ehrenplatz unter den Trägern des christlichen Glaubens.

Gleichwohl ist es thöricht, wenn Rio in seinem Buch De la poésie chretienne den Versuch macht, Savonarola als den Begründer einer neuen christlichen Kunst hinzustellen. Wie in der politischen Geschichte, so ist auch in der Kunstgeschichte Savonarola nur eine Episode.

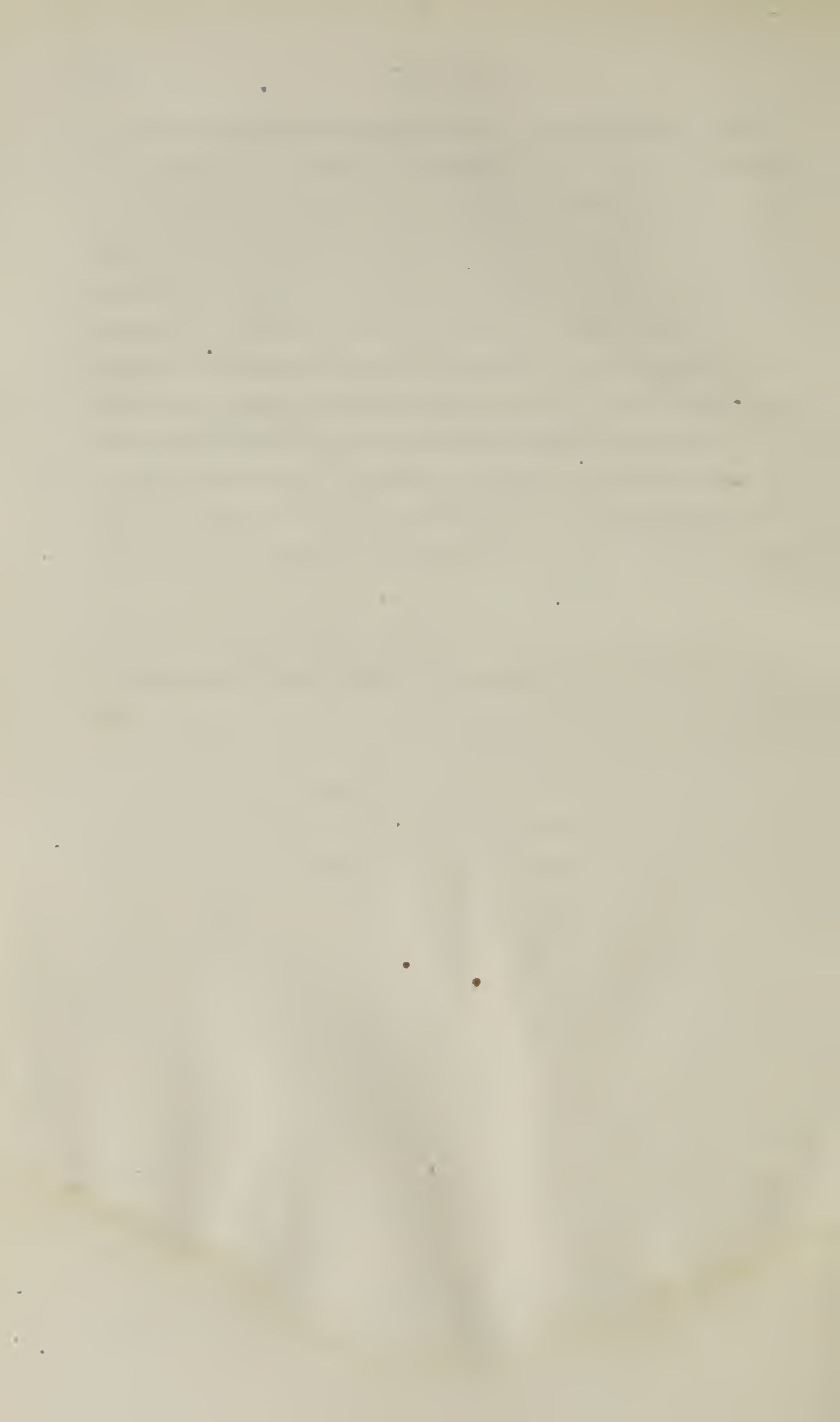
Die Kunst ließ sich nicht länger festhalten in der engen Klosterzelle.

Nicht blos Michelangelo ist der Zeuge dieser entscheidenden Wendung, sondern vor Allem auch Fra Bartolommeo selbst, der doch bis in sein Tiefstes vom Einfluß Savonarola's berührt war. Er, der sein ganzes Leben hindurch nur biblische Darstellungen malte und an Reinheit und Tiefe lyrischer Innerlichkeit seinem großen Ordensbruder Fiesole nicht nachsteht, nahm in seine künstlerische Formengebung willig alle jene große Errungenschaften auf, durch welche Lionardo und Michelangelo und Raffael die höchste Glanzzeit der italienischen Malerei begründeten; ja er wurde, soweit es das begrenzte Gebiet religiöser Lyrik zuläßt, an Freiheit und Kraft der Charakteristik, an festem Rhythmus der Composition, an Großheit des Stils ein diesen Größten völlig Ebenbürtiger. Fra Bartolommeo, der Klosterbruder, der Anhänger Savonarola's, ist zugleich ein ächter Sohn der Renaissance.

Die Möglichkeit christlicher Kunst im Sinn mittelalterlicher Ausschließlichkeit war vorüber für immer.

Als 1536 Giovanni Antonio Sogliani beauftragt wurde, das große Refectorium von S. Marco mit Fresken zu schmücken, entlehnte er zwar die Darstellungsstoffe der Dominicanerlegende; das Hauptbild, das sich an den Typus der Abendmahlsdarstellungen anschließt, zeigt die wunderbare Speisung des heiligen Dominicus und seiner Ordensbrüder durch zwei Engel, das Bild im Bogenfeld die Kreuzigung und den heiligen Antoninus und die heilige Katharina von Siena. Aber die Wahl dieses Stoffes geschah, wie Vasari (9, 48) ausdrücklich erzählt, gegen den Wunsch des Künstlers nur nach dem unbeugsamen Befehl der Besteller; und die Ausführung ist der Renaissancestil eines Künstlers, der aus der Schule Lorenzo Credi's stammte und mit unzulänglichen Kräften der Hoheit Fra Bartolommeo's nachstrebte.

Seitdem sind aus dem Dominicanerorden noch viele sehr achtbare Künstler hervorgegangen, aber ohne bestimmte unterscheidende Eigenart.



IV.

Das

Cambio zu Perugia.



Das Cambio zu Perugia.

Die malerische Ausschmückung des Cambio zu Perugia ist die einzige größere cyklische Composition Perugino's.

Es ist der Gerichtssaal der Wechslerzunft, unter deren Gerichtsbarkeit ein großer Theil des tüchtigsten Bürgerthums stand. Der Bau stammt aus den Jahren 1452—1457, die Malerei aus den Jahren 1498—1500. Eine rechtwinklige Halle; jede Wand durch einen vorspringenden Pfeiler in zwei durch einen Rundbogen überwölbte Hälften getrennt. Oben an der reichgegliederten, im edelsten Renaissancestil ornamentirten Decke die mythologischen Figuren der sieben Planeten; in der Mitte auf einem Zwiegespann heranstürmend Apoll als Sonnengott, in den sechs Dreieckfeldern Jupiter, Mars, Saturn, Venus, Diana (Luna), Mercur. Im ersten Halbkreis der linken Seitenwand, oberhalb der den ganzen unteren Theil der Wände umziehenden Sitzbänke, die auf Wolken schwebenden allegorischen Figuren der Klugheit und der Gerechtigkeit; unter der Figur der Klugheit aufrechtstehend Fabius Maximus, Sokrates, Numa; unter der Figur der Gerechtigkeit Furius Camillus, Pittacus, Trajan. Im zweiten Halbkreis derselben Wand die auf Wolken schwebenden allegorischen Figuren der Tapferkeit und der Mäßigung; unter der Figur der Tapferkeit Lucius Licinius,

Leonidas, Horatius Cocles, unter der Figur der Mäßigung Publius Scipio, Perikles, Cincinnatus. An der gegenüberliegenden rechten Seitenwand in der einen Hälfte Gottvater in der himmlischen Glorie und unter ihm sechs Helden des alten Testamentes, Moses, Jesaias, Daniel, Jeremias, David, Salomo und sechs Sibyllen, die Erythräische, Cumäische, Tiburtinische, Persische, Libysche, Delphische; in der vorderen Hälfte der reichgeschnitzte Richterstuhl. An der Schlußwand, gegenüber der Eingangsthür, in zwei Bildern die Darstellungen der Geburt und der Verklärung Christi. An der Eingangswand, links von der Thür, über der Rednerbühne, als Einzelfigur Cato, der Censor.

Aus den beigefügten lateinischen Inschriften ist ersichtlich, daß bei der Erfindung dieses Freskencyklus Francesco Matarazzo (Maturanzio) betheiligt war, ein gelehrter Humanist; die Handschrift dieser Verse befindet sich mit der Ueberschrift: „In Audientia Cambii Perusiae“ noch jetzt auf der Bibliothek in Perugia. Aber der Gedankengang und die Typik der Kunstsprache gehört dem Künstler selbst.

Man macht sich selten klar, wie fest und naturwüchsig diese Composition aus dem Geist der Zeit herausgewachsen ist.

In den Deckenbildern der Einfluß der Gestirne.

Schon seit dem Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts war die Mahnung an die astrologische Bedingtheit der menschlichen Natur ein sehr beliebtes Motiv in der Ausschmückung der Gerichtssäle. Im öffentlichen Palast zu Siena malte 1414 Taddeo Bartoli in der Wölbung des Bogens, welche aus der Kapelle in die Sala del Consiglio führt, die Planetengestalten des Mars und Jupiter. Im Saal des Palazzo della Ragione in Padua der aus mehr als dreihundert Einzelbildern bestehende Cyklus astrologischer Darstellungen von Miretto, wahrscheinlich kurz nach 1420 ausgeführt. Und in demselben Sinn war es wohl auch geschehen, daß in Florenz die von den Zeitgenossen als ein unvergleichliches Wunderwerk ange=

staunte kunstreiche Uhr Lorenzo's della Volpaja, welche den Sternenlauf nachbildete (vgl. Politiani Op. Ep. 4, 8), in demjenigen Saal des Palazzo vecchio aufgestellt wurde, dessen Bestimmung als Gerichtssaal durch Domenico Ghirlandajo's Fresken mit den Gestalten berühmter Römer deutlich bezeichnet ist. Pietro Perugino mochte um so lieber auf diesen alten Brauch eingehen, je fester sich inzwischen unter der Macht des astrologischen Glaubens die künstlerische Typik dieser Gestalten ausgebildet hatte. Piero's della Francesca astrologische Malereien im oberen Stockwerk des Palastes Schifanoja zu Ferrara fallen in das Jahr 1460, die Stiche Baccio Baldini's nach Sandro Botticelli's Planetenfiguren in das Jahr 1465. Im Besitz Matarazzo's, des gelehrten Berathers, war ein Planetenwerk (Astrolabium) von Giovanni di Angelo (vgl. E. Förster, Ital. Kunst. Bd. 4, S. 294). Vasari (6, 43) sagt, Perugino habe die Planetengestalten nach altem Herkommen gemalt, secondo l'uso vecchio.

Und in den Wandbildern die geistig sittlichen Mächte.

Es ist nicht leicht, sich in dieser seltsamen Zusammenstellung antiker und christlicher Gestalten und Geschichten zurechtzufinden; ja es hat nicht an Solchen gefehlt, welche jedwede innere Einheit und Folgerichtigkeit leugnen. Gewiß ist, daß es dem Künstler nicht gelungen ist, diese Einheit zu zwingender Deutlichkeit herauszugestalten; aber vorhanden ist sie.

Wir lernen die einzelnen Motive verstehen, wenn wir sie in ihrem geschichtlichen Werden verfolgen.

Der Anfang liegt in den Malereien des öffentlichen Palastes in Siena. Ambruogio Lorenzetti, der Erste, an welchen die Aufgabe herangetreten war, wesentlich politische Gedanken und Begriffe in eine große cyklische Composition zu fassen, hatte den leitenden Grundgedanken seiner berühmten Darstellung des guten Regiments (1337 — 1339) an die typische Allegorie der christlichen Tugenden geknüpft, der weltlichen und der geistlichen; und es wird ewig bewunderungswürdig bleiben, wie lebenskräftig er die Segnungen dieser christlichen Tugenden

in reichster Gestaltenfülle zu verkörpern wußte. Und darauf war noch eine neue fortbildende Wendung gekommen. Taddeo Bartoli erweiterte nicht den Gedankenkreis, wohl aber die künstlerische Ausdrucksweise, indem er in der Vorhalle der von ihm gemalten Kapelle desselben Palastes (1414) unter die allegorischen Gestalten der Magnanimitas und der Fortitudo Gestalten der altrömischen Geschichte stellte, mit der ausdrücklichen inschriftlichen Mahnung, diesen alten Heldengestalten nachzueifern in Weisheit und Vaterlandsliebe. Seitdem war in der Sienesischen Schule diese Mischung des Antiken und Christlichen allgemein üblich geworden; sie findet sich in gleicher Weise in der Sala del Consiglio in Lucignano. Die Florentiner waren, wenn sie ähnliche Aufgaben ausführten, zunächst dem Vorbild der Sienesen gefolgt. Antonio Pollajuolo malte im Verein mit Sandro Botticelli im Gerichtssaal des Florentinischen Kaufhauses (Mercatanzia) wieder die allegorischen Gestalten der sieben christlichen Tugenden. Domenico Ghirlandajo aber that den entscheidenden Schritt, daß er in den Fresken des Palazzo vecchio (um 1485) zwar denselben Gedankenkreis beibehielt, aber als ein ächtes Kind der neuen Zeit an die Stelle der Allegorie und des Symbols das greifbar Geschichtliche setzte. Auf dem Hauptbild, statt der theologischen Tugenden, als Darstellung des Religiösen den thronenden heiligen Zenobius mit zwei Heiligen an seiner Seite; in den anstoßenden Lünetten, statt der weltlichen Tugenden, als Darstellung des Weltlichen in Bartoli's Weise Männer des Alterthums, rechts Brutus, Scävola und Camillus, links Decius Mus, Scipio und Cicero. Wie also kann über die Absicht Perugino's ein Zweifel sein? Anschluß an das Ueberkommene; nur daß Perugino in der Schwäche seiner Erfindungskraft die Wege der alten Sienesen und den Weg Domenico Ghirlandajo's zugleich wandelt. Einerseits die weltlichen Tugenden noch ganz in der alten Sienesischen Weise; oben die schwebenden allegorischen Gestalten und unten als Träger und Vertreter dieser Tugenden die entsprechenden Gestalten der alten Geschichte. Andererseits nach dem Vorgang Domenico Ghirlandajo's die Ersetzung

der theologischen Tugenden durch die Darstellung des inneren Lebens der Religion selbst, des Hoffens und Harrens der Sibyllen und der Propheten, und der Erfüllung in der Geburt und in der Verklärung Christi. Der Gegensatz und Einklang der christlichen Tugenden hat sich vertieft und verklärt zum Gegensatz und Einklang des weltlichen und geistlichen Lebens.

Mit der Ausführung kann man rechten. Namentlich die Darstellungen der linken Wand sind auffallend schwach; die einfache beziehungslose Nebeneinanderstellung der altgewohnten Santa conversazione, die antiken Helden ganz im Typus christlicher Heiliger, zum Theil sogar sehr kopfhängerischer und gespreizter. Man sieht, wie fremd dem eintönig beschränkten Gefühlsleben Perugino's der Geist des Alterthums ist. Besser sind die christlichen Darstellungen der rechten Wand und der Schlußwand; freilich hat der Künstler hier nicht verschmäht, in der Geburt Christi ein bereits früher von ihm gemaltes Bild fast wörtlich zu wiederholen. Jedoch der Gedankengehalt dieser Wandbilder ist ein durchaus einheitlicher und folgerichtiger.

Und nicht nur unter sich selbst stehen diese Wandbilder in festem Zusammenhang. Versetzen wir uns in die Denkweise der Zeit, so stehen sie auch in festem Zusammenhang mit den Deckenbildern.

Droben der schicksalbestimmende Sternenlauf, hier unten die geistig sittlichen Mächte, Tugend und Religion. Es ist das alte Räthsel von Nothwendigkeit und Freiheit. Wer vermag diesen tiefsten Widerspruch des Lebens zu lösen? Das Verhalten der Renaissancebildung zur Astrologie, bald zustimmend, bald ablehnend, ist nichts anderes als die unablässig ringende Frage über das Wesen und die Grenze der menschlichen Willensfreiheit, die eben auch jetzt wieder, in vertiefterer Fassung, alle Gemüther beschäftigt. Die bildende Kunst stellt nur die Thatsache dar, das geheimnißvolle Zusammen der Naturbedingtheit und der Selbstherrlichkeit. Auch Raffael hat noch auf der höchsten Höhe

seiner Meisterschaft in der Kapelle Chigi in S. Maria del Popolo zu Rom (1516) diese naive Nebeneinanderstellung des Christlichen und Astrologischen beibehalten. In den Bildwerken des herrlichen Otto-Heinrichbaues des Heidelberger Schlosses (1558) findet sich sogar, ganz wie hier in Perugia, die gleiche Verbindung der christlichen Tugenden und der Planeten.

Wo ist ein würdigerer und sinnigerer Schmuck eines Gerichtssaales? Ein gedankentiefes vielgestaltiges Lebensbild der Menschheit, ihrer Grenzen und ihrer Ideale; ein lauter und eindringlicher Mahnruf an den Richter zur Milde und zu unwankbarer Gerechtigkeit.

An der Eingangswand, angesichts dieses gewaltigen Bilderschmucks, die Rednerbühne; über ihr die Gestalt Cato's. Unter der Gestalt Cato's die Inschrift:

„Quisquis vel celebri facturus verba corona
Surgis vel populo reddere jura paras,
Privatos pone affectus; cui pectore versant
Aut amor aut odium, recta tenere nequit.“

V.

Religiöse Wandlungen der Hochrenaissance.



1.

Das Wiederaufleben des Platonismus.

So gewaltig die großen Humanistenkämpfe emporwogten, der schlichte Volksglaube blieb von ihnen unberührt. Die Menge glaubt, was sie von Kindheit auf gehört hat, sagt schon Pausanias.

Vespasiano Fiorentino erzählt im Leben Eugen's IV. (Spicil. Rom., 1, 18), daß, wenn der Papst während seines Aufenthaltes in Florenz von dem vor S. Maria Novella errichteten Balcon den Segen ertheilte, der ganze weite Platz und die anstoßenden Straßen von lauten Seufzern und Gebeten erschallten; es sei nicht gewesen, als spreche der Statthalter Christi, sondern Gott selbst. Und als unter Papst Nicolaus V. das große Kirchenjubiläum eintrat, waren, wie derselbe Chronist (ebend. S. 47) berichtet, die Straßen zwischen Rom und Florenz so dichtgefüllt, daß die Pilgerschaaren wandernden Ameisenheerden glichen. Im Jahr 1483 weihten die Sienesen ihre Stadt der Madonna; im Jahr 1495 verkündeten die Florentiner auf Savonarola's Antrieb Christus als den König von Florenz.

Regte sich im Volk ein Widerstand gegen das herrschende Kirchenthum, da kam er nicht aus der Freigeisterei des zweifelnden

Kopfes, sondern aus der Tiefe des gläubigen Herzens. Die sogenannten Fraticelli de opinione, welche 1466 unter Papst Paul II. aufs heftigste verfolgt wurden, aber schon seit länger als vierzig Jahren namentlich in der Umgegend von Assisi und in den Städten der Mark Ancona eine zahlreiche Genossenschaft bildeten, können die Pietisten des Katholicismus genannt werden; sie nannten sich die Armen Christi und die wahren Nachfolger der Apostel, ihr Eifer ging gegen die Verkäuflichkeit der kirchlichen Stellen und gegen die geistliche Zuchtlosigkeit.

In den Humanisten war diese überlieferte schlichte Gläubigkeit auf die Dauer unmöglich. Je mehr sich durch die aus den Alten neu zuströmenden Ideen der Gesichtskreis erweiterte und je mehr sich die gesammte Bildung und Sitte latinisirte, um so entschiedener vollzog sich der Bruch mit Allem, was noch an die Enge des Mittelalters erinnerte.

Die Renaissance brachte wieder den tiefen Gegensatz zwischen Volksreligion und freier Bildung, den man seit den letzten Zeiten des Alterthums nicht mehr gekannt hatte.

Schon früh, schon in Petrarca zeigt sich die entscheidende Wendung. Dante's religiöses Denken und Empfinden wurzelt noch in der Scholastik; aber Petrarca, mit so erbitterter Leidenschaft seine tiefe Gefühlsinnerlichkeit gegen alle materialistischen Richtungen ankämpft, gründet seine Hoffnung auf die Unsterblichkeit der Seele nicht mehr auf die Bibel, sondern (Epist. fam., 4, 3, S. 629. 4, 6, S. 632) auf Cicero's Bruchstück vom Traum Scipio's und auf die ihm überbrachte Kunde von Plato's Phädon. „Warum," sagt er, „soll ich als katholischer Christ die Hoffnung nicht theilen, die ich erweislich schon bei den Heiden finde?" Boccaccio singt in seinem Ninfale d'Ameto von dem Geheimniß der Dreieinigkeit und von den anderen wichtigsten christlichen Glaubenssatzungen; aber der Dichter des Decamerone ist auch der Erzähler der von Lessing wieder aufgenommenen Vergleichung der drei Religionen mit den drei

gleichen Ringen, von denen sich nicht entscheiden lasse, welcher der ursprünglich ächte sei; und der Verfasser der Genealogia Deorum, obgleich mit sichtlichster Geflissentlichkeit sein streng christliches Glaubensbekenntniß betonend, versäumt nicht, die steigende Alterthumsliebe warm zu vertheidigen, da zwar die älteste Zeit der christlichen Kirche sich gegen das Heidenthum habe zur Wehr setzen müssen, die siegreiche Kirche aber jetzt stark genug sei, das Heidenthum gefahrlos betrachten zu können. Und diese Gesinnung griff immer weiter. Schon Luigi Marsigli, der gelehrte Augustinermönch von S. Spirito, und Coluccio Salutati, der große Staatskanzler von Florenz, leben lediglich in den Gottesanschauungen Cicero's, Vergil's und Seneca's. Mehr als von Gott spricht man von den antiken Begriffen des Fatums und der Fortuna.

Es war nichts als fromme Selbsttäuschung, wenn man diese Neuerungen mit dem Einwand zu rechtfertigen suchte, daß ja auch die großen Kirchenväter, Hieronymus und Basilius und vor Allem der heilige Augustinus, sich auf die Aussprüche der griechischen und lateinischen Dichter und Philosophen berufen, und daß daher, was bei den Einen als heilig und wahr gelte, bei den Anderen nicht als unheilig und böswillig ausgelegt werden dürfe. Vgl. L. Mehus: Vita Ambrosii Traversari, Th. 2, S. 292, 303. Der Unterschied war unverkennbar. Den Kirchenvätern war die Weisheit der Alten nur die Bekräftigung der christlichen Lehre, den Humanisten war sie deren Erweiterung und Ergänzung.

Man fühlte sich mit der Kirchenlehre zwar noch nicht im Widerspruch, aber man ging nicht mehr in ihr auf.

Bald aber trat dieser Widerspruch offen hervor. Der Kampf der Humanisten des fünfzehnten Jahrhunderts ist wesentlich der Kampf, diesen Widerspruch zu lösen.

Das Ich war entfesselt. Auf der einen Seite die lockenden ewigen Ideale des Alterthums und der an ihnen emporgewachsene Drang nach Freiheit der wissenschaftlichen Erkenntniß, nach Kunst

und Schönheit, nach antiker, ächt menschlicher Bildungsharmonie; auf der anderen Seite die Macht der Hierarchie, die noch immer alle äußeren Lebensformen umspannte, und die Macht der tausendjährigen kirchlichen Ueberlieferungen und Gewöhnungen, die mit allen ersten Jugendeindrücken und geheimsten Seelenregungen unauflöslich verknüpft waren. Unsicheres Schwanken überall. Jeder bildete sich seine eigene Religionsanschauung, je nach seinem individuell persönlichen Gemüthsbedürfniß und Bildungsgang.

Ein buntes vielgestaltiges Gewirr der verschiedenartigsten Ansichten und Richtungen. Die geschichtliche Sonderung ist um so schwieriger, da die Meisten, theils aus innerer Unklarheit, theils aus äußerer Vorsicht, das Christliche und Unchristliche kraus durcheinandermischen.

Jedoch die Hauptströmungen sind deutlich unterscheidbar.

Unter den Aelteren auch jetzt noch Einzelne, die in voller ganzer Hingebung aufrichtig Christen blieben. Niccolo Niccoli († 1437), der emsige Sammler der alten Handschriften und Kunstwerke, war sein Lebelang ein guter Christ und starb in gottseligen Betrachtungen über die Briefe des heiligen Paulus. Fra Ambrogio Traversari (1386—1439), der fromme Camaldulensergeneral, welcher die päpstlichen Geschäfte auf dem Concil zu Basel und auf dem Unionsconcil zu Ferrara und Florenz leitete, pflegte auch in seinen griechischen und römischen Studien fast ausschließlich die patristische Literatur; die Uebersetzung der Lebensbeschreibungen der alten Philosophen von Diogenes Laertius übernahm er nur deshalb, um, wie er in dem Widmungsschreiben an Cosimo de' Medici sich ausdrückt (Mehus, Th. 1, S. 968), durch die Aufdeckung der vielen Schwankungen und Gegensätze der philosophischen Lehrmeinungen das Christenthum um so überzeugender als die alleinige Quelle der Wahrheit zu erweisen und um durch die Hervorhebung der hohen Weisheit und Sittenstrenge, die vielen dieser alten Philosophen

innewohne, die Christen um so eindringlicher anzufeuern, sich in Lehre und Wandel von den Heiden nicht beschämen zu lassen.

Andere begnügen sich mit jener wunderlichen und doch in dem dunklen Gefühlswalten des religiösen Lebens immer wiederkehrenden Zwiespältigkeit, den anerzogenen Glaubensvorstellungen und den selbsterrungenen freieren Bildungseindrücken die gleiche Hingebung entgegenbringen zu können, ohne sich des inneren Widerspruchs und der aus diesem Widerspruch folgenden Nothwendigkeit fester Entscheidung bewußt zu werden. Nicolaus V., der erste Humanist auf dem päpstlichen Stuhl (1447—1455), sprach, wie sein ganzes reines Leben bezeugt, sicher aus aufrichtigstem Herzen, wenn er nach dem Bericht Vespasiano Fiorentino's (Spicil. Rom., 1, S. 60) in seiner Sterbestunde die Umstehenden dringend ermahnte, unverbrüchlich fortzuarbeiten am Wohl der Kirche, des Schiffleins Petri, das durch Gottes wunderbare Führung noch immer aus allen Stürmen errettet worden. Die gleiche Gesinnung rühmt Vespasiano Fiorentino an Gianozzo Manetti, dem Schüler Traversari's (ebend. S. 580), an Vittorino da Feltre (S. 641), an Donato Acciajuoli (S. 434). König Alfons von Neapel (1416—1458) disputirte mit den Humanisten seines Hofes mit gleicher Lust über die alten Klassiker wie über die biblischen Bücher, die er fast wörtlich auswendig wußte. Ja selbst noch Federigo da Montefeltro, der hochgebildete kunstsinnige Erbauer des Palastes von Urbino, war ein ebenso begeisterter Kenner der Kirchenväter und der Scholastik wie der griechischen Philosophie. Mehr als je predigte man die spitzfindige Unterscheidung zwischen dem Fürwahrhalten aus Gründen der Wissenschaft und dem Fürwahrhalten aus Gründen des weit über der Wissenschaft stehenden Glaubens.

Noch weniger aber fehlt es an Solchen, die zwar allerlei verfängliche Zweifel und Bedenken in sich herumtragen, aber deren entscheidende Durchkämpfung entweder in öder Blasirtheit umgehen oder mit bewußter Heuchelei nach außen verleugnen.

Poggio war 1416 auf dem Concil von Constanz Zeuge des Märtyrertodes, welcher über den Hussiten Hieronymus von Prag verhängt wurde. Der Brief, in welchem Poggio das erschütternde Ereigniß an Lionardo Bruni meldet, ist eines der denkwürdigsten Schriftstücke der gesammten Humanistenliteratur. Poggio (Op. 1513, S. 114), bewundert den Heldenmuth, mit welchem sich Hieronymus vertheidigte, und die ungebrochene Standhaftigkeit, mit welcher er in den Tod ging, er vergleicht diesen Tod mit dem Tod eines Sokrates und Cato, ja er unterdrückt nicht das Gefühl, daß bei so überwältigendem Ueberzeugungsmuth doch wohl ein gutes Stück Wahrheit auf der Seite des Märtyrers stehen müsse; und seine Theilnahme war gewiß um so aufrichtiger, je freigeistiger, wie seine Epigramme bezeugen, er selbst über die Grundlehren der katholischen Dogmatik dachte; dennoch aber bescheidet er sich zuletzt mit der vornehm kühlen Wendung: „Non mea interest, tantam causam dijudicare, acquiesco eorum sententia, qui sapieutiores habentur,“ und der ganze Vorgang erhält einen höchst drastischen Abschluß, indem ihm Lionardo Bruni in seiner Antwort (Ep. 4, 9 ed. Mehus) den Rath giebt, künftig in solchen verfänglichen Fragen hübsch behutsamer zu sein. Enea Silvio hatte für Hieronymus die gleiche Bewunderung; wenige Jahrzehnte darauf war er Papst Pius II. Es ist die Welt der französischen Abbés des achtzehnten Jahrhunderts. Man ist Voltairianer und man lebt behaglich von der kirchlichen Pfründe; man weiß sich zu fügen und zu schicken; man spricht wie die Anderen, aber man denkt, wie man will; man geht täglich in die Messe und beobachtet sorgsam alle äußeren Gebräuche, aber man witzelt und spöttelt, wenn und wo man es ungestraft wagen darf.

Literatur und Kunst spiegeln dies wirre Durcheinander des Heidnischen und Christlichen mit ergötzlichster Naivetät. Als Papst Nicolaus V. starb, wußte Filelfo nur von der Trauer der Musen und des Musenführers Apollo zu sprechen. Die Ciceronianer priesen

den Papst Julius II. als Jupiter optimus maximus, der mit mächtiger Hand den Blitz schleudere. Nicht blos, daß die neu=lateinische Dichtung ihre Oden und Elegieen und Epigramme mit den griechisch=römischen Götternamen aufputzte, wie es die Einheit des Colorits fast unabweislich bedingte; sie nahm auch mehr und mehr den sinnlosen Brauch an, in einem und demselben Gedicht Jupiter und Apoll und Venus und Gott und Christus und die heilige Jungfrau ganz unmittelbar und ganz unterschiedslos neben=einanderzustellen. Selbst die volksthümlich italienische Dichtung folgt dieser Unart; Beweis ist Pulci's Morgante. Das Tollste sind die mächtigen Bronzethüren Antonio Filarete's am Haupt=eingang der S. Peterskirche zu Rom, die am 26. Juni 1495 unter Eugen IV. aufgestellt wurden. Inmitten der Darstellungen des thronenden Christus und der thronenden Jungfrau, der Ge=schichten Petri und Pauli und Eugen's IV., das Bild der auf Kriegstrophäen sitzenden Göttin Roma, welche eine Statue des Mars in der Hand hält; ja in den umrahmenden Arabesken sogar die Wölfin mit Romulus und Remus, Ganymed mit dem Adler, Leda mit dem Schwan. Eine alte Handschrift der Barberini=schen Bibliothek (E. Müntz: Les Arts à la cour des Papes 1878, Th. 1, S. 44) nennt als Quelle der Darstellungen die Aesopischen Fabeln und Ovid's Metamorphosen.

Von Anbeginn offener und rückhaltsloser als die Bestreitung der kirchlichen Lehre war die Bestreitung des kirchlichen Regiments.

Wir wissen, wie verächtlich Petrarca von dem päpstlichen Hof in Avignon spricht, mit welchem vernichtenden Spott Boccaccio die Sittenlosigkeit der Geistlichkeit schildert. Jetzt war durch die unausgesetzt fortdauernden Kämpfe zwischen Papst und Gegenpapst das Gefühl von der Reformbedürftigkeit der Kirche nur um so tiefer und allgemeiner geworden. Das Concil zu Constanz und noch mehr das Concil zu Basel strebte mit aller Kraft die päpst=liche Gewalt zu beschränken und sie der Entscheidung des Concils

unterzuordnen. Und ganz besonders richteten sich die Angriffe gegen die staatlich weltliche Herrschaft des Papstes.

Auf dem Concil zu Basel hatten Nicolaus Cusanus und Aeneas Sylvius Piccolomini mehrfach darauf hingewiesen, daß die Aechtheit der Constantinischen Schenkungsurkunde, auf welcher das Recht des Kirchenstaates und der weltlichen Herrschaft des Papstes beruhte, eine sehr zweifelhafte sei. Lorenzo Valla, ohne Frage der Scharfsinnigste und Geschulteste unter allen Humanisten der Frührenaissance, brachte in seiner um das Jahr 1440 verfaßten Schrift: „De falso credita et ementita Constantini donatione declamatio“ mit allen Waffen streng wissenschaftlicher glänzendster Kritik den geschichtlichen Beweis bewußter absichtlicher Fälschung; ja unter seiner kühnen Unerbittlichkeit steigert sich die Kritik der im achten Jahrhundert erfundenen Priesterfabel zum leidenschaftlichen Aufruf zum Abfall vom Papstthum, insofern es zugleich Königthum sein wolle. „Wenn es Israel erlaubt war, von David und Salomo abzufallen, die doch vom Propheten als Könige gesalbt waren, sollten da nicht auch wir ein Recht haben, eine so ärgerliche Tyrannei abzuschütteln und von Denen abzufallen, welche nicht Könige sind und es nicht sein können, von Denen, die aus Hirten Räuber und Diebe wurden? Erst wenn der Papst wieder nur der Statthalter Christi, nicht aber zugleich der Statthalter des Kaisers sein wird, wird er wieder in Wahrheit Papst sein, der heilige Vater Aller, der Vater der Kirche.“ Es ist bekannt, welchen tiefen Eindruck diese Schrift später auf Luther machte und mit welcher schneidenden Schärfe Ulrich von Hutten den Wiederabdruck dieser Schrift gegen Leo X. kehrte.

Jedoch auch diese Reformkämpfe waren erfolglos. Selbst ein Lorenzo Valla war charakterlos genug, wenige Jahre darauf den Papst kleinmüthig um Verzeihung zu bitten und den kühnen Verschwörer Stefano Porcaro, der für Valla werden wollte, was Cola di Rienzi für Petrarca gewesen, erschreckt zu verleugnen; unter Ni=

colaus V. und Calixt III. erlangte er hohe kirchliche Gnaden und Ehren. Der gewaltigste Renaissancepapst, Julius II., machte seine weltliche Politik sogar zu einer kühn erobernden.

Klarheit und festes Ziel gewannen diese religiösen Bewegungen erst, als die wiederauflebende Platonische Philosophie die treibende Kraft wurde.

Die Einführung der Platonischen Philosophie in Italien war die Frucht des Florentiner Unionsconcils von 1439.

Während die griechischen und lateinischen Kirchenhäupter den erbittertsten Streit führten, ob der heilige Geist von Gottvater allein (a patre per filium) oder von Gottvater und Gottsohn zugleich (filioque) ausgegangen sei, predigten Plethon, jener denkwürdige Byzantiner, der, um den Zug seiner Seele zu Plato schon durch den Namen zu bekunden, seinen Namen Gemistos (*γεμίζω*, voll sein), in Plethon (*πλήθω*, voll sein) gewandelt hatte, und sein Schüler Bessarion, der später in der römischen Kirche Cardinal wurde, vor den Florentinern das Evangelium Plato's. Eine völlig neue Welt öffnete sich. Für die künstlerisch gestimmten Gemüther der Renaissance war der kühne Idealismus Plato's und die vollendete Schönheit seiner künstlerischen Form von unwiderstehlicher Allgewalt. Cosimo, der große Mediciäer, einer der eifrigsten Zuhörer Plethon's, wurde der Förderer und Schützer der neuen, tief eingreifenden Studien. Alle Edelsten in Florenz theilten die gleiche Begeisterung. Das junge Geschlecht erwuchs unter diesen mächtigen Eindrücken.

Fortan stand die gesammte Denkweise unter der Macht der Platonischen Philosophie.

Aristoteles, in der Auffassung, in welcher ihn das Mittelalter gekannt und bewundert hatte, war der Träger der Scholastik gewesen; Plato wurde der Führer der neuen Zeit.

Zwei durchaus verschiedene Richtungen sind aus dem neuen Platonismus hervorgegangen. Die Einen verneinten das Christen=

thum und suchten an der Hand Plato's nach einer antikisirenden Religion zurückzustreben; die Anderen hielten am Christenthum fest und suchten es durch die verwandten Ideen Plato's wissenschaftlich zu begründen und zu vertiefen.

Plethon selbst ist der Urheber jener ersten verneinenden Richtung. Gleichviel ob es wahr ist, was die Gegner Plethon's behaupteten und was seine Freunde leugneten, daß Plethon gesagt habe, in Kurzem werde der ganze Erdkreis nur die eine und selbe Religion bekennen, und zwar eine Religion, die weder die christliche noch die mohamedanische sei, sondern eine von dem altgriechischen Heidenthum nur wenig verschiedene; Thatsache ist, daß Plethon das Christenthum vornehmlich für das Unglück und die Zerrüttung seines Vaterlandes, des byzantinischen Reiches, verantwortlich machte, und daß er in seiner Schrift über die Gesetze (*Νόμοι*) die Grundzüge einer Religion entwarf, die wesentlich auf den Anschauungen der Platonischen Ideenlehre ruhte und diese Anschauungen in Platonisirender Mythendeutung an die Namen der alten griechischen Götter knüpfte. Vgl. F. Schultze: G. G. Plethon, 1874, S. 127 ff. Der höchste urewige Gott ist Zeus; die Schöpfung ist aus seiner innersten Wesensnothwendigkeit geflossen und also ewig wie er selbst. Neben Zeus, dem Unentstandenen, die Götter der zweiten Ordnung, die entstandenen, von Zeus geschaffenen; es sind die Götter des Olymp und des Tartaros, gedacht als die Träger der Platonischen Ideen, als die unstofflichen Urwesen des unsterblichen und sterblichen Daseins. Sodann die Götter dritter Ordnung; die Gestirne und die Dämonen. Zuletzt die niedrigste Daseinsstufe; einerseits die Menschheit als die unsterbliche Seele im sterblichen Leib, andererseits die unbeseelte sterbliche Natur, die Thiere, die Pflanzen, die unorganische Welt. Die Philosophie Plethon's ist ein Platonisirender Deismus, der an die Stelle der lebendigen griechischen Götterpersönlichkeiten dunkle mystische Allegorieen setzt. Plethon's Schrift über die Gesetze enthält eine ausführliche Liturgie und gottes=

dienstliche Gesänge. Im Peleponnes scheint in der That eine Zeitlang eine stille Gemeinde bestanden zu haben, welcher diese mystische Phantastik genügte.

Auf Plethon's Einfluß ist es wohl zurückzuführen, wenn Cyriacus von Ancona, der abenteuernde, um die Auffindung griechischer Kunstwerke und Inschriften so hoch verdiente antiquarische Reisende, sich zu seinem besonderen Schutzgott Hermes erwählt und in seinem Tagebuch an ihn die wärmsten Gebete richtet.

Wichtiger aber ist Pomponius Lätus. Er hatte in Florenz Plethon gehört. Plethon (vgl. Gaß: Gennadius und Pletho, 1844, Abth. 2, S. 55) bezeichnet ihn unter dem Namen „Petrus der Calabrier" ausdrücklich als seinen Schüler.

Pomponius Lätus, bei den Zeitgenossen gleich angesehen als feinsinniger Alterthumskenner wie als makelloser Charakter, stiftete in Rom die sogenannte römische Akademie; eine Genossenschaft junger Humanisten, die aus ihren heidnischen Gesinnungen kein Hehl machte. Es ist derselbe mythologisirende Deismus wie in Plethon; nur mit dem Unterschied, daß der patriotische Stolz sich in ausschließlich römisches Gewand hüllte. Höchster Festtag war der 20. April, der Geburtstag der Stadt Rom. Die höchste Verehrung galt dem Genius Roms oder, wie andere Nachrichten sagen, Romulus. Die innere Einrichtung und Gliederung der Genossenschaft war dem altrömischen Priesterwesen nachgebildet; ein Pontifex maximus stand an der Spitze. Als im Carneval 1468 die zwanzig hervorragendsten Mitglieder von Papst Paul II. verhaftet und wie Platina, einer der Verhafteten, in seinem Leben der Päpste erzählt, aufs grausamste gefoltert wurden, konnte der Papst zwar die Anklage auf politische Verschwörung, welche er aufgeschreckt durch den Aufstand Stefano Porcaro's gegen sie gerichtet hatte, nicht aufrecht erhalten, aber die Anklage auf ketzerischen Unglauben blieb unentkräftet. Und diese Gesinnung erhielt sich auch unverändert, als unter Sixtus IV. die Akademie wiederhergestellt

war. In den Katakomben von S. Calisto in Rom finden sich Inschriften (de Rossi Roma sotter, 1, S. 3), welche besagen, daß XV. Kal. Febr. 1475 die Mitglieder der römischen Akademie diese Stätte besucht haben; in einer dieser Inschriften bezeichnet sich ein Mitglied unter dem Namen Manilius Panthagathus als Sacerdos Achademiae Rom. regnante Pomp. Pont. Max. Es zeugt von der stetig zunehmenden Verweltlichung des Papstthums, daß trotzalledem die Mitglieder dieser Akademie, sogar die von Paul II. Verfolgten, unter späteren Päpsten wieder zu hohen Ehren gelangten. Leto wurde ein Günstling Alexander's VI.; bei der feierlichen Bestattung Leto's († 9. Juli 1498), der sich äußerlich freilich immer allen Kirchengebräuchen unterworfen hatte, waren vierzig Bischöfe, die Curialen Alexander's VI., anwesend.

Angesichts der tiefen Entsittlichung der Kirche sind diese antikisirenden Donquixoterien nicht zu unterschätzen. Immer allgemeiner spottete man, daß nicht von der Wahrheit, sondern von der List der Heiligen die kirchliche Rechtgläubigkeit stamme. Immer allgemeiner wurde die Meinung von dem nahen Ende der Kirche; Francesco Guicciardini, der berühmte Geschichtsschreiber, erzählt (Op. ined., Th. 10, S. 68), daß sein Vater keinem seiner fünf Söhne gestattete, Priester zu werden, weil ihm der Fortbestand der Kirche zweifelhaft war.

Gegenüber dieser verneinenden Richtung aber stand die zweite Richtung der Platoniker, die mit dem Christenthum vermittelnde, die apologetische.

Sie ist die unendlich tiefere und eingreifendere.

Es sind jene Platoniker, die sich in Florenz unter dem Namen der Platonischen Akademie zusammenschlossen.

Man bescheidet sich nicht bei den kirchlichen Glaubenssatzungen, aber man bricht nicht mit ihnen, sondern erstrebt deren philosophische Vertiefung und befreiende Fortbildung.

Cosimo, der große Medicäer, hatte diese große Florentinische

Platogemeinde gegründet. Zu ihrer vollen Blüthe erblühte sie unter seinem Sohn Pietro und unter seinem Enkel Lorenzo Magnifico.

Wir stehen vor einem der wichtigsten und anziehendsten Renaissancebilder.

Tief ernste Arbeit und redlichster Erkenntnißeifer. Der Thätigste und Einflußreichste dieser Florentinischen Platoniker war Marsilius Ficinus (1433 — 1499), den sich Cosimo eigens für das Studium der Platonischen Philosophie erzogen hatte und der diese Hoffnungen aufs glänzendste erfüllte. Es will etwas sagen, wenn man ihm nachrühmen kann, daß er nicht blos die sämmtlichen zahlreichen Schriften Plato's, sondern auch die wichtigsten Schriften der Neuplatoniker in noch heut anerkannter Trefflichkeit übersetzte und erläuterte und daß er überdies in einer stattlichen Fülle umfänglicher selbständiger Schriften und in oft wiederholten vielgehörten mündlichen Vorträgen den aus Plato und den Neuplatonikern gewonnenen Besitzstand sorgfältig verzeichnete und den allgemeinsten Bildungskreisen züführte. Neben Marsilius Ficinus standen Leon Baptista Alberti, Christoforo Landini, Carlo und Christoforo Marsuppini, Tomaso Benci, Giovanni Cavalcanti, die Medicäer und die edelsten und vornehmsten Florentiner insgesammt; ein Jeder in seiner Weise der gleichen Forschung lebend und die gewonnenen Einsichten mit jugendfrischer Begeisterung überall hin verbreitend. Der Jüngste unter diesen Platonikern, Pico della Mirandola, strebt sogar bereits über Plato hinauszugehen, indem er zu dessen Erklärung und Vertiefung die Mystik der Kabbala hinzuzieht und damit den Weg zu Studien öffnet, die der humanistischen Bildung bisher durchaus fremd gewesen.

Und doch ist in diesem gewissenhaften Ernst der Arbeit und in diesem rührend emsigen Erkenntnißstreben zugleich so viel heitere Lebensfreudigkeit und so viel ächteste Poesie unverbrüchlichen Schönheitssinnes, daß wir hier vor Allem wieder lebendig erkennen, wie dieses große Zeitalter der italienischen Renaissance das Alterthum

nicht blos erforschte, sondern in tiefster Sinnesverwandtschaft es frisch und begeistert wieder durchlebte. Marsilius Ficinus hat in der Einleitung zu Plato's Symposion und in vielen seiner Briefe die geselligen Zusammenkünfte dieser Platonischen Akademie geschildert. Nicht feierliche Sitzungen zünftiger Gelehrter, sondern freie zwanglose Gemeinsamkeit gleichstrebender Freunde, die sich scherzend als Brüder in Plato bezeichnen. Der höchste Festtag war die alljährliche Feier des siebenten November, des vermeintlichen Geburts- und Todestages Plato's. Die Einen waren die Gäste Lorenzo Magnifico's auf seiner Villa draußen in Careggi, die Anderen waren die Gäste Francesco Bandini's in seinem Palast in der Stadt. Wer die heiter anmuthige Renaissancevilla von Careggi besucht, der fühlt noch heut mit weihevoller Erhebung, wie diese heiteren weiten schattigen Säulengänge, die den stillen, durch einen träumerisch plätschernden Springbrunnen belebten inneren Hofraum umschließen, und diese hohen schönheitsvollen Marmorsäle, deren Fenster und Thüren überall die herrlichsten Fernblicke auf die mächtige bergumsäumte Arnostadt und auf die villengeschmückten Höhen von Fiesole und auf das blühende Thal von Prato öffnen, ein schönheitsvoll heiteres Heim waren, in dessen künstlerischer Gestaltung Bauherr und Baumeister sicher an das Vorbild der alten Athenischen Akademie gedacht hatten. Zuerst ein fröhliches Mahl, im Sinn der Alten ein trauliches Zusammenleben (convivium), eine süße Gemeinschaft (dulcis vitae communio), nach der schon aus dem Alterthum stammenden Regel in der Zahl der Theilnehmer nicht unter der Zahl der Grazien und nicht über der Zahl der Musen; geistvolle Plauderei, zuweilen durch Gesang und Zitherspiel unterbrochen. Nach dem Mahl das gemeinsame Lesen und Durchsprechen Platonischer Dialoge, das gewiß in den meisten Fällen sich auf sorgsamste Vorbereitung stützte. Marsilius Ficinus erzählt von einem Festtag, an welchem die Persönlichkeiten des Dialogs des

Symposion unter die Festgenossen vertheilt wurden; Giovanni Cavalcanti erhielt die Rolle des Phädrus und entzückte die Hörer durch einen allbewunderten Vortrag über das Wesen des Platonischen Eros. Und bei drückender Sommerhitze flüchtete man wohl auch hinauf auf die waldreichen Berge. Die Disputationes Camaldulenses von Christoforo Landini führen uns in eine Scenerie, die lebhaft an die Scenerie der Boccaccio'schen Novellen erinnert. Die Philosophirenden lagern in der stillen Waldeskühle auf blumiger Wiese unter hochragenden Platanen, in der Nähe rieselt ein munterer Bergbach, das Auge schweift über die anmuthige Gegend bis hin zum fernschimmernden Meer; in dieser herzerquickenden Umgebung philosophiren sie über den Begriff der menschlichen Glückseligkeit und des höchsten Gutes. Daher auch die wunderbare Kunstform der Darstellung. Freilich Marsilius Ficinus und Pico della Mirandola, in ihrer vorwaltend dogmatisirenden Haltung, verharren meist im streng abgemessenen systematischen Abhandlungston; aber Bücher wie Landini's Disputationen von Camaldoli und Castiglione's Cortigiano und Bembo's Asolani und Lehrgedichte wie Lorenzo Magnifico's Altercazione können nicht ohne das reinste künstlerische Vergnügen gelesen werden. In jeder Zeile der unwiderstehliche Zauber freister Ursprünglichkeit. Diese fein dialektischen Gespräche sind der dialogischen Form Plato's nicht äußerlich nachgekünstelt, sondern frisch und naturwüchsig aus dem feinsinnigen hochgestimmten Umgangston der eigenen Zeit und Wirklichkeit erwachsen.

Wir unterscheiden in diesen Florentinischen Platonikern Solche, die vorwaltend die dogmatischen, und Solche, die vorwaltend die moralphilosophischen Fragen behandeln.

Die hervorragendsten Dogmatiker sind Marsilius Ficinus und sein jüngerer Freund Pico della Mirandola.

Marsilius Ficinus, der Stimmführer der Platonischen Akademie, hatte, wie sein Lebensbeschreiber Johannes Corsius (ed. Galetti 1844, S. 188) erzählt, zuerst ganz in der Weise Plethon's und seiner

nächsten Anhänger eine Zeitlang geschwankt, ob nicht die Platonische Theologie und die Orphischen Hymnen unmittelbar an die Stelle christlichen Glaubens und Kultus zu setzen seien; aber aus einem Heiden war er ein Streiter Christi geworden. Ja er bekennt sich als einen so eifrigen Bekenner der kirchlichen Lehren, daß man oft in ihm nur einen Platonisirenden Scholastiker zu hören meint. Schon Bessarion hatte in seiner Streitschrift gegen die Verleumder Plato's die Ueberlegenheit Plato's über Aristoteles besonders darein gesetzt, daß Plato mehr als Aristoteles mit dem Christenthum übereinstimme. Marsilius Ficinus verfolgt den Nachweis dieser Uebereinstimmung in das Einzelne. Gestützt auf die Anschauung der philosophirenden Kirchenväter, insbesondere des heiligen Augustinus (Retr. 1, 13), daß die Offenbarung, die man seit der Fleischwerdung Christi christliche Religion nenne, schon bei den Alten gewesen, ja seit dem Anfang des Menschengeschlechts niemals gefehlt habe, und daß namentlich die Anhänger Plato's mit nur unbedeutenden Veränderungen einzelner Worte und Meinungen Christen genannt werden müßten, sieht er in Plato den Vorläufer Christi, in der Philosophie Plato's lediglich ein Christenthum vor dem Christenthum. Wenn auch nicht wörtlich, so doch dem tieferen Sinn nach seien in Plato bereits alle christlichen Wahrheiten vorgebildet; es komme nur darauf an, gleich dem zielzeigenden Vorbild der Platoniker der ersten christlichen Jahrhunderte, gleich einem Numenius, Ammonius, Plotin, Amelius, Jamblich, Proclus, aus der verschleiernden Hülle den strahlenden Lichtkern herauszuheben (Opp. Bas. 1561, Th. 1, S. 956). Seine Schriften De Christiana Religione (1475) und seine Theologia Platonica seu de immortalitate animorum (1475 — 80) sprechen ausdrücklich als ihren eigensten Zweck aus, durch die Platonische Philosophie die Wahrheit der christlichen Grundlehren zu erweisen und durch diese philosophische Beweisführung die durch eine falsche Philosophie entchristlichten und gottentfremdeten Gemüther zum Christenthum

wieder zurückzuführen. Mit den Platonischen Netzen will Ficinus, wie er sich bildlich ausdrückt (Th. 1, S. 930), Christen fangen. Selbst auf der Kanzel des der Madonna geweihten Domes zu Florenz predigte er Platonische Philosophie. Er eröffnet diese Vorträge mit den bezeichnenden Worten (Th. 1, S. 886): „Erleuchte mich, großer Gott, ich werde Deinen Namen meinen Brüdern erzählen; ich werde Dich preisen hier in der Kirche, ich werde Dein Lob preisen angesichts der Engel. Einst, meine geliebten Brüder, pflegten Diejenigen, die eine reiche Ernte gemacht hatten, die Erstlinge Gott als Opfer darzubringen; die Pythagoraeer aber, denen die Platoniker gefolgt sind, brachten Gott die von ihm empfangene Weisheit dar und ersannen und lehrten die heiligen Geheimnisse der Philosophie in den Tempeln. Wir, die Gebräuche der alten Weisen nach Kräften beobachtend, wollen die religiöse Philosophie unseres Plato hier mitten in der Kirche erörtern und an heiliger Stätte die heilige Wahrheit betrachten.“

Auch Pico della Mirandola (1463—1494) ist der Träger der gleichen Scholastik. Die Philosophie sucht die Wahrheit, die Theologie findet sie, die Religion besitzt sie. Zweck des Philosophirens ist, die Philosophie von der Gottlosigkeit, die Religion von der Unwissenheit zu befreien. Ja, Mirandola überbietet sogar noch seinen Freund und Lehrer Marsilius Ficinus. Mit staunenswerther Gelehrsamkeit sucht er auszuführen, daß schon die Kabbala alles Wesentlichste der christlichen Kirchenlehre mit unumwundenster Deutlichkeit lehre, das Geheimniß der Dreieinigkeit, die Fleischwerdung des Wortes, die Gottheit des Messias, die Lehre von der Erbsünde und deren Sühnung durch Christus, die Herrlichkeit des himmlischen Jerusalems, den Sturz der Teufel, die Rangordnung der Engel, die Lehre vom Fegfeuer und von den Höllenstrafen. Er meinte mit diesem Nachweis der geschichtlichen Entstehung der christlichen Glaubenssatzungen auch deren sachliche Wahrheit erwiesen zu haben; während doch nur erwiesen war, was auch die heutige

Wissenschaft bestätigt, daß der dichterische Theil des Talmud, die Hagada, auf die Sinnsprüche und Gleichnißreden der Evangelien den mächtigsten Einfluß hatte.

Sicher war es nicht Heuchelei, sondern aufrichtigste innere Ueberzeugung, wenn Marsilius Ficinus noch in seinem vierzigsten Lebensjahr (1473) die priesterlichen Weihen nahm und wenn Pico della Mirandola ein eifriger Anhänger Savonarola's war und im Dominicanergewand begraben sein wollte. Sie fühlten sich durchaus als ächte und rechte Christen, ja sie fühlten sich als die Entdecker des einzig sicheren Weges zum lebendigen Christenglauben.

Trotzalledem war ihre Auffassung des Christenthums eine unkirchliche. Die Spitzen berühren sich, die Grundsteine lagen weit auseinander. Indem man Plato zum Christen machte, machte man Christus zum Platoniker.

Es ist bezeichnend, daß Marsilius Ficinus nur selten auf die dogmatischen Einzelnheiten eingeht; er glaubt sie, aber er legt wenig Werth auf sie. Sein Denken weilt fast ausschließlich in der wissenschaftlichen Begründung und Ausführung der Gottesidee und der Idee der Unsterblichkeit; und auch diese höchsten Ideen baut er, mit Hilfe jener ungehörigen Einmischung der Neuplatoniker und der Platonisirenden Kirchenväter, die schon seit Plethon und Bessarion allgemein eingeführt war, lediglich auf die Platonische Lehre von den Ideen als den ewigen Urbildern und Wesenheiten der sinnlichen Erscheinungswelt, auf den Begriff des Eros als des zeugenden und genießenden Erkenntnißverlangens, auf den Begriff der Tugend als des Suchens nach dem höchsten Gut und der aus ihr entspringenden Glückseligkeit. Und Pico della Mirandola, der mystische Schwärmer, der weit mehr noch als Ficinus an dem äußeren Dogmengefüge festhält, wie freudig wurzelt auch er in der Herrlichkeit des Diesseits, wie laut und begeistert lebt in ihm das jubelnde Glücksgefühl der in sich selbständigen freien Menschennatur! Gegen den Wahn der Astrologie, der namentlich seit dem dreizehnten Jahrhundert mächtig

emporgewachsen war und von welchem selbst Dante nicht frei ist, und den so eben erst wieder Marsilius durch allerlei Verweisungen auf Plato und die Neuplatoniker neu aufgestutzt hatte, setzt er die Einsicht in die innere Nothwendigkeit und Schönheit der unverrückbaren eingeborenen göttlichen Weltordnung. Es ist wie ein Vorklang der tiefen titanischen Innerlichkeit der Propheten und Sibyllen Michelangelo's, wenn in der berühmten Rede Pico della Mirandola's über die Würde des Menschen (Op. S. 330, vgl. S. 123) Gottvater zu Adam sagt: „Mitten in die Welt habe ich dich gestellt, auf daß Du um so leichter anschauen kannst, was in der Welt ist. Ich schuf Dich als ein Wesen, weder himmlisch noch irdisch, weder sterblich noch unsterblich, damit Du der freie Bildner und Bearbeiter Deiner selbst seiest, ganz nach Deinem Ermessen. Du kannst Dich zum Thier erniedrigen, Du kannst zur Gottähnlichkeit emporsteigen. O hohes Glück des Menschen, daß er werden kann, was er will. Die Thiere bringen aus dem Mutterleib mit, was sie besitzen sollen; die höheren Geister sind von Anfang an oder doch bald darauf, was sie sein werden in alle Ewigkeit. Dem Menschen hat der Schöpfer bei seiner Geburt den Samen und den Keim eines allartigen Lebens verliehen; was ein Jeder in sich anbaut, davon wird er die Frucht haben. Er kann Pflanze, er kann Thier, er kann Mensch, er kann Engel und Gottessohn sein; ein gottgleicher Geist geworden, wird er im geheimnißvollen Reich des Vaters, der über Alles gesetzt ist, Allen voranstehen."

Dieses Schwanken zwischen Dogma und Philosophie ist der Grundzug der Florentiner Akademie. Dieselbe unbewußte Zwiespältigkeit in Lorenzo Magnifico. Einerseits in aufrichtigster Glaubensinnigkeit gemüthstiefe geistliche Lobgesänge; andererseits Dichtungen ausgelassenster und sinnenüppigster Genußfreude.

Nur Einzelne dieses Kreises brechen entschiedener mit der christlichen Ueberlieferung. Leo Baptista Alberti behandelt im siebenten Buch seines Lehrbuchs der Baukunst die Klosterbauten nur mit lächelnder

Ironie; und auch in der künstlerischen Ausschmückung der Kirchen, die er immer nur als Tempel bezeichnet, will er Alles entfernt wissen, was, wie er sich ausdrückt, gegen den reinen Geist der Philosophie ist. Luigi Pulci, so feierlich erhaben er in seinem Morgante (16, 6) den höchsten Gott preist, der Himmel und Erde und Sonne und Mond und Sterne geschaffen hat und der immer barmherzig und gerecht und weise ist, verspottet in seinen Sonetten mit verletzender Frivolität die christlichen Lehren und Sacramente. Polizian, der alle religiösen Uebungen streng beobachtet, fromme Marienlieder dichtet und gleich Pico della Mirandola in S. Marco im Dominicanergewand begraben sein will, richtet nicht blos gegen die Geistlichen „qui Curios simulant et Bacchanalia vivunt", sondern auch gegen die Sacramente den bittersten Spott. Ein Epigramm auf das Baptisterium in Florenz lautet:

> „Quidquid ab antiqua manavit ab origine morbi,
> Purgabunt istae, si modo credis, aquae."

Die zweite Gruppe, die Platonisirenden Moralphilosophen, bewegt sich ausschließlich in der Lehre vom höchsten Gut und von der Unsterblichkeit.

Gleich dem Christenthum war auch der Philosophie Plato's das Wesen und Ziel der Tugend die Erhebung aus der Sinnenwelt, das Leben in der Idee, Gottähnlichkeit, Gottinnigkeit. Um so lockender war der Versuch, die gleichen Schlußsätze auf die gleichen Beweise zu stellen.

Plato selbst hat sich über das Wesen dieser Gottinnigkeit, die das höchste Gut, die höchste Glückseligkeit ist, in den verschiedenen Dialogen verschieden geäußert, zum Theil in dunklen mythischen Umhüllungen. Im Philebus und in der Republik setzt er sie in die denkende Erkenntniß Gottes; im Phädrus und im Symposion in die Liebe zu Gott, in das empfindende Aufgehen in Gott. Sehr begreiflich, daß diese Schwankungen auch in den Florentiner Platonikern wiederkehren. Die Seite der Erkenntniß betonen Christoforo

Landini's Disputationen von Camaldoli; die Seite der Liebe betont das Lehrgedicht Lorenzo Magnifico's, L'Altercazione.

Christoforo Landini's Disputationes Camaldulenses, um 1468 geschrieben, sind eines der liebenswürdigsten und gehaltvollsten Bücher der italienischen Renaissanceliteratur. In ihrer Form den philosophischen Schriften Cicero's nachgebildet, an Gedankentiefe sie weit überragend. Vier sonnige Tage weilten die Platofreunde in anmuthig tiefen Gesprächen droben auf den schattenreichen Waldhöhen über Camaldoli. Am ersten Tag verhandelten sie über die aus dem Mittelalter stammende Frage, was das Bessere sei, das beschauliche Leben oder das thätige. Leo Baptista Alberti ertheilt auf Grund der Platonischen Ideenlehre den Preis der von aller weltlichen Störung abgezogenen stillen Beschaulichkeit, dem Streben nach der Erkenntniß Gottes und der in dieser Erkenntniß liegenden Seligkeit; Lorenzo Magnifico, der zu Staatsgeschäften Berufene, vertheidigt die für das menschliche Gemeinwohl unerläßliche Werkthätigkeit. Die Schlußfolge ist, daß das beschauliche und das thätige Leben, wenn die Thätigkeit sich der Verwirklichung der höchsten Ideen bewußt ist, einander nicht widersprechen, daß Maria, die Beschaulichkeit, und Martha, die Thätigkeit, Schwestern sind und unter demselben Dach wohnen, daß sie Beide Gott wohlgefallen, obschon Maria das bessere Theil erwählt hat. Die Verhandlungen des zweiten Tages wenden sich auf das Ziel selbst, auf die Frage nach dem höchsten Gut. Leo Baptista Alberti erörtert die Lehren der Stoiker, der Epikuräer und der Aristoteliker; Marsilius Ficinus erörtert die Lehre Plato's. Das höchste Gut ist in Gott; unsere Seelen werden erst dann wahrhaft glücklich sein, wenn sie, frei von aller körperlichen Befleckung, Gott selbst schauen werden im Geist und in der Wahrheit. Unsere Aufgabe und das Wesen aller Tugend ist, schon auf Erden uns diesem Schauen Gottes nach Kräften zu nähern; nicht in leidenschaftlich erregter Ekstase und Verzückung, die aus dem sinnlichen Theil unserer Natur stammt, sondern in ruhiger geistiger Erkenntniß, die sich auf unsere Vernunft stützt. Je mehr wir Gott

mit unserer Erkenntniß durchdringen, um so mehr fällt ein Theil Gottes auf uns, um so gottähnlicher werden wir. Wie die Tugend ohne Erkenntniß unsicher und hinfällig ist, weil sie zwar nach dem Guten strebt, aber nicht weiß, was das Gute ist, so ist auch die Liebe zu Gott, wenn sie der denkenden Erkenntniß ermangelt, nur Lust (cupiditas), nicht wahre, das ganze Wesen des Menschen durchdringende Glückseligkeit. Die Gespräche des dritten und vierten Tages suchen die Abenteuer der Aeneide als eine Allegorie dieses Suchens nach inniger Gotteserkenntniß zu schildern. So willkürkürlich und verwunderlich diese Deutung ist, so stand sie doch nicht vereinzelt; sie findet sich auch in den Briefen Filelfo's (1, 12).

Lorenzo Magnifico's Lehrgedicht L'Altercazione, der Streit (Florent. Ausgabe 1825, Th. 2, S. 157 — 204), ist, wie Marsilius Ficinus (Op. 1, 262) erzählt, die dichterische Frucht geistvoller Unterhaltungen, die auf der Villa Careggi zwischen Marsilius und Lorenzo oft und eingehend über Plato's Sittenlehre geführt wurden. Im scharf bewußten Gegensatz gegen Landini wird als die wahre Glückseligkeit nicht die Erkenntniß gepriesen, sondern die Liebe. Die Scenerie ist glücklich erfunden. Der Dichter, dem städtischen Gewühl entflohen, versenkt sich mit froh empfundener Innigkeit in das stille zufriedene Glück ländlicher Sitteneinfalt; ein bäuerlicher Hirt stellt gegen die erträumten Phantasiegebilde die grelle Wirklichkeit, die tägliche Noth und Plage. Marsilius Ficinus, der zufällig zu dem Gespräch hinzukommt, wird von Lorenzo aufgefordert, den Streit zu schlichten. Der neue Plato, wie er bezeichnend genannt wird, wandelt die Frage sogleich in die Frage über das Wesen des Glücks. Auf Erden sei reines Glück nicht vorhanden; erst nach diesem Leben sei es erreichbar, aber auch nur Denen, die rein und gut gelebt haben. Wer das Glück schon auf Erden suche, wolle die Frucht brechen, wenn sie noch herb sei. Drei Arten irdischer Glücksgüter gebe es; äußere Glücksgüter, aber Reichthümer und Ehren

seien nur gleißender Schein; körperliche Glücksgüter, aber Stärke und Gesundheit und Schönheit seien hinfällig; Güter der Seele, aber bei diesen sei scharf zu unterscheiden zwischen den Gütern der empfindenden sinnlichen Seele und der vernünftigen denkenden. Wie könne man mit Aristipp das höchste Glück im Sinnenglück suchen, da wir doch in der Schärfe der Sinne von den Thieren übertroffen würden und da nirgends ein Sinnenglück sei ohne Reue, ohne innere Zerrüttung? Und wie stehe es um die Güter der vernünftigen denkenden Seele? Sie zerfallen in zwei Arten. Die angeborenen Güter, Gedächtniß, Kühnheit, Geisteskraft, geben kein Gewähr des Glücks; werden sie mißbraucht, sind sie vom Uebel. Die angeeigneten Güter, die wir Tugenden nennen, sind verschieden, je nachdem sie dem thätigen oder dem beschaulichen Leben gehören. Zeno und die Cyniker fanden ihr Genügen an den thätigen Tugenden; aber diese thätigen Tugenden sind voll Mühe und Arbeit, und kann Glück sein, wo Kümmerniß ist? Also sind wir an die beschaulichen Tugenden gewiesen. Soll diese Beschaulichkeit Betrachtung der Erde sein, Betrachtung der Himmelskörper, Betrachtung des Ueberirdischen? Bei der ersten Betrachtung blieb Demokrit stehen, bei der zweiten Anaxagoras; zur dritten schritt Aristoteles fort, doch ohne sein Denken auf den Zustand der seligen, vom Körper erlösten Seele auszudehnen. Plato aber versetzt sich auch in den Stand der seligen Seele, in das Schauen Gottes. Zwei Flügel hat die Seele, mit denen sie sich schon hier auf Erden zu Gott emporschwingt, die Vernunft (per lo intelletto Dio vedere) und die freudige Liebe zu dem erkannten Gott (pel conosciuto ben godere per mezzo del disio). Marsilius sagt in seiner lateinischen Umschreibung des Gedichtes: „Duo sunt animae actus circa Deum; videt Deum per intellectum ac Deo cognito gaudet per voluntatem; das Schauen der Erkenntniß nennt er visio, das Schauen der Liebe gaudium. Lorenzo schließt mit dem Preis der Liebe, gleichwie Marsilius (Theol. Platon. 14, 10, 3,

Op. 1, S. 324) der Liebe den Preis giebt. In der Erkenntniß verengt die Seele die Unendlichkeit Gottes in die enge Grenze ihrer eigenen Fassungskraft; in der Liebe erweitert sich die Seele selbst zu Gottes Weite und Unendlichkeit, in der Liebe wird sie die gottähnliche Seele.

„Avviene all' alma nostra, Dio intendendo,
Che a sua capacità tanta amplitudine
Contrae, e Dio in se vien restringendo.
Amando alla sua immensa latitudine
Amplifichiamo e dilatiam la mente;
Questo pare sia la vera beatudine."

Nach Carrières Uebersetzung:

„Erkennend zieht in einem Lichtgedanken
Die Seele Gott den Ewigen zusammen,
Begrenzend ihn in ihre eigenen Schranken.
Und liebend wird sie unermeßlich weit,
Giebt selbst sich dem Unendlichen dahin,
Und hat in ihm die wahre Seligkeit."

Dieselbe Anschauungsweise in den anmuthigen Gesprächen über das Wesen der Liebe, welche 1504 Pietro Bembo unter dem Namen „Asolani" schrieb. Dieselbe Anschauungsweise in der tiefsinnigen dithyrambischen Rede, welche 1514 von Balthasar Castiglione im Schlußkapitel seines Cortigiano dem Cardinal Bembo in den Mund gelegt wird. Einzig wer sich aus dem Sinnenleben nach innen wendet, um das zu betrachten, was nur die Augen des Geistes sehen, gelangt zur wahren Glückseligkeit. Die Seele, entfremdet der Sünde, geläutert durch die Pflege der Philosophie, geübt in der Arbeit des Geistes, öffnet in der Betrachtung ihrer selbst, wie aus tiefem Schlaf erwacht, die Augen, welche Alle haben und doch nur Wenige anwenden, und erblickt in sich selbst einen Strahl jenes Lichtes, das der Abglanz der himmlischen Schönheit ist, und entflammt sich im Glanz dieses Lichtes zu dem Verlangen, einzugehen in diese himmlische Schönheit. Sie erhebt sich zum geistigen Schauen (intelletto).

Aber in diesem genießt sie doch noch nicht die volle Gottfreudigkeit; wie könnte ein einzelnes Erkenntnißvermögen das Unermeßliche fassen? Die Liebe, ja einzig die Liebe ist es, die das Erkenntnißvermögen zur Erfassung des All erweitert. Wenn uns schon das Anschauen der irdischen Schönheit zuweilen in ein Entzücken versetzt, daß wir meinen, keine Seligkeit lasse sich mit diesem Entzücken vergleichen, welches selige Staunen muß sich der Seele bemächtigen im Anschauen der himmlischen Schönheit? Wie das Feuer das Gold läutert, so zerstört und verzehrt dieses heiligste Feuer in den Seelen, was Sterblichkeit in ihnen ist, und belebt jenen himmlischen Theil in ihr, der zuvor von den Sinnen erdrückt und ertödtet war. Dies ist der Scheiterhaufen, auf welchem, wie die Dichter schreiben, Herakles auf dem Gipfel des Oeta verbrannte und sich zur Göttlichkeit und Unsterblichkeit emporschwang, dies ist der feurige Busch des Moses, der feurige Wagen des Elias. O heilige Liebe, welche Zunge kann Dich würdig preisen! Du bist die Mutter der Freude und des Friedens. Reinige mit Deinen Lichtstrahlen unsere Augen, auf daß sie erkennen, daß die Dinge, welche sie sehen, nicht sind, und daß nur die Dinge, welche sie nicht sehen, ein Sein haben. Verbrenne mit Deiner heiligen Flamme in unserer Seele alle irdische Häßlichkeit und laß uns zuletzt eines seligen Todes sterben, wie die alten Väter starben, deren Seelen in Gott lebten und die Du mit Gott vereintest.

Mehr noch als die Dogmatiker haben diese Moralphilosophen die Platonisirende Denkweise in die weitesten Kreise getragen.

Bald wurde sie die herrschende Zeitbildung.

Sie hatte nicht mit dem Christenthum gebrochen, aber die Enge und Strenge der mittelalterlichen Kirchlichkeit hatte sie erweitert und vermenschlicht.

Die Kunst der italienischen Hochrenaissance wurzelt wesentlich in dieser Gesinnung.

2.

Raffael und die kirchlichen Bewegungen unter Julius II. und Leo X.

Die Stanza della Segnatura, vornehmlich die Schule von Athen.

Im Herbst 1508 wurde Raffael als junger fünfundzwanzigjähriger Künstler von Papst Julius II. nach Rom berufen; er erhielt den Auftrag, im Vaticanischen Palast die sogenannte Stanza della Segnatura mit Fresken zu schmücken. Die Ausführung geschah in den Jahren 1509 bis 1511.

Es ist eines der denkwürdigsten Ereignisse der Papstgeschichte, daß der Freskenschmuck desjenigen Gemaches, in welchem die dem Papst persönlich vorgelegten und mit seiner Unterschrift zu versehenden Entscheidungen verhandelt wurden, nicht die Verherrlichung der Kirche und des Papstthums ist, sondern der großartig monumentale Ausdruck des neuen freien Menschheitsideals, wie es die neue humanistische Bildung erfaßte und verwirklichte. An der einen Wand, in der sogenannten Disputa, die Verherrlichung der Religion; an der gegenüberliegenden zweiten Wand, in der

sogenannten Schule von Athen, die Verherrlichung der Philosophie, des von der Offenbarung unabhängigen freien Denkens und Forschens; an der dritten Wand, im sogenannten Parnaß, die Verherrlichung der Poesie, an der vierten Wand die Verherrlichung des weltlichen und kirchlichen Rechtes. Nicht, wie das mittelalterliche Kirchenthum gemeint hatte, in der Religion allein, sondern in der vollen Gleichberechtigung und in dem lebendigen Zusammenwirken von Religion und Wissenschaft und Kunst und staatlicher Ordnung liegt die Möglichkeit und die Bürgschaft der allseitigen harmonischen Entfaltung der Menschennatur.

Kein Zweifel, daß diese Aufgaben dem Künstler von außen gegeben waren, nach Giovio's Ausdruck ad praescriptum Julii pontificis. Doch gehört das Eigenste der Auffassung und der Gedankengliederung dem Künstler selbst. Die erhaltenen Studienblätter, auf welchen oft noch sehr wichtige, den Inhalt vertiefende Gestalten und Gruppirungen fehlen, beweisen, wie durchaus frei und selbstschöpferisch sich der Künstler innerhalb seines Programmes bewegte.

Die Disputa, die Verherrlichung der Religion, des tief inneren Lebens der Kirche, ist ganz im Geist der christlichen Kirchenlehre in zwei Hälften getheilt, in eine obere und in eine untere, in ein Jenseits und Diesseits. Oben die überirdische Kirche, die unsichtbare, die triumphirende. Gottvater, in Halbgestalt über dem blauen Himmelsbogen schwebend, in der einen Hand die Weltkugel haltend und die andere zum Segen erhoben, von den Schaaren der Engel umgeben; unter ihm, von goldenem Lichtschein umflossen, Christus die Hände mit den Wundenmalen emporstreckend, gleich als wolle er uns zurufen, bin ich denn nicht für Euch Alle gestorben; ihm zur Rechten und zur Linken die heilige Jungfrau und Johannes der Täufer; zuletzt die Taube, das Symbol des heiligen Geistes, umschwebt von vier Engeln, die in ihren Händen die geöffneten Bücher der vier Evangelien tragen. Zu beiden Seiten, in weitem schöngeschwungenem Halbkreis, die Gemeinde der Heili=

gen, die Erzväter und die Apostel und Märtyrer. Ein Wolkenkranz mit Engelköpfen giebt dieser oberen Hälfte feste Unterlage und klaren Abschluß. Und unten die irdische Kirche, die streitende; dargestellt in dem Sacrament des Altars, das die Erde mit dem Himmel verbindet und das Wohnen Gottes in der Gemeinde, die ewige ungetheilte Gegenwart Christi, die Vollendung des Werkes der Erlösung ist. In der Mitte der erhöhte Altar mit der Monstranz; es ist nicht blos für die räumliche Eintheilung, sondern auch für den Ausdruck der Idee selbst von höchster Bedeutung, daß der Stand der Monstranz genau dieselbe senkrechte Theilungslinie einhält, in welche die Gestalten der heiligen Dreieinigkeit gestellt sind. Zu beiden Seiten des Altars, in derselben halbkreisförmigen Anordnung, in welcher oben die Auserwählten des Himmels erscheinen, die Gemeinde der Gläubigen, das Sinnen und Brüten und die freudige Erregtheit über das unerforschliche Geheimniß der lebendigen Gemeinschaft mit Gott. Tantum ergo sacramentum veneramur cernui. In der Nähe des Altares die vier großen Kirchenlehrer, einerseits der heilige Hieronymus und der Papst Gregor, andererseits der heilige Ambrosius und der heilige Augustinus, mächtig ideale Typen religiöser Erkenntniß und Begeisterung; nach ihnen berühmte Theologen und Glaubensförderer, unter denen wir nicht blos den heiligen Thomas von Aquino und den heiligen Bonaventura, sondern auch Dante und Savonarola erkennen, und das in frommer Andacht oder in gottseliger Unterhaltung bewegte Leben der Gläubigen; zuletzt im Vordergrund an den Schranken, die das Bild fest umrahmen und abschließen, zwei tief bedeutsame Gruppen, wie einerseits ein Mann aus dem Volk, der in gedankenloser Neugier herbeigeeilt ist, von einem ernsten mildfreundlichen Greis, und andererseits ein zweifelnder Denker, der in einem Buch den Beweis für das Recht seines Unglaubens gefunden zu haben meint, von einem anmuthsvoll hochgewachsenen schwärmerischen Jüngling hingewiesen werden auf die ergreifende Macht und

Ueberzeugungskraft des sichtbaren Wunders. Man darf wohl in jenem Greis an Marsilius Ficinus, in jenem Jüngling an Pico della Mirandola denken.

Die eigenste Größe des gewaltigen Bildes ist, daß es den unanschaulichen theologischen Lehrbegriff zu einem so machtvollen Seelengemälde des religiösen Denkens und Empfindens belebt und verinnerlicht und doch dieser geheimnißvoll mächtigen vielgestaltigen Erregung eine so bannende Einheit der Grundstimmung und eine so andachtgebietende weihevolle Stille und Feierlichkeit wahrt. Die Disputa ist das letzte Werk streng kirchlichen Stils, die höchste Vollendung der altüberlieferten Santa Conversazione. Unverbrüchliche Hoheit der Gestaltung, unverbrüchliche Klarheit fest rhythmischer Anordnung. Treffend hat Brunn hervorgehoben, daß die halbkreisförmige perspectivische Vertiefung und deren folgerichtiger halbkugelförmiger Abschluß mit tiefer künstlerischer Weisheit der ehrfurchtgebietenden Strenge der Apsisbilder der alten christlichen Basiliken nachgebildet ist.

Ueber der Disputa als Deckenbild die allegorische Gestalt der Theologie, auf Wolken thronend, in der Rechten das Evangelium mit der Linken hinab auf das Bild der Disputa weisend; zu beiden Seiten je ein schwebender Engel mit der Inschrifttafel Divinar. rer. notitia. Gleich Dante's Beatrice (Purgat. 33, 30) ist sie in die symbolischen Farben der drei theologischen Tugenden gekleidet. „Bekränzt mit Oellaub auf dem Schleier, erschien ein Weib mir unter grünem Mantel, gekleidet in lebend'ger Flammen Farbe."

Im Parnaß die Verherrlichung der Kunst, das sonnige wonnige Dasein der Poesie. Oben auf Bergeshöhe, an der Quelle der Hippokrene, von Lorbeerbäumen umschattet, Apoll und die Musen und die großen Dichter Griechenlands, Roms und des neuen Italiens. Eine Santa Conversazione musischer Begeisterung. Heitere kunstverklärte Festlichkeit; es ist bedeutsam, daß die dramatischen

Dichter fehlen, Nichts soll an den Mißklang und an den Kampf des Lebens erinnern. Alle Gestalten in hoheitsvoller idealer Gewandung, zeitlos und ortlos, rein und allgemein menschlich. Sicher geschah es mit feinster künstlerischer Absicht, daß Apoll nicht die Lyra spielt, sondern die Violine, es war das beliebteste Instrument der Renaissance; wir finden die Violine in der Gemäldegallerie des Capitols auch in einer Freske Lo Spagna's aus der Villa La Magliana.

Marsilius Ficinus' Commentar zu Plato's Jon muß man lesen, um die Stimmung zu verstehen, aus welcher die weihevolle Festlichkeit dieses Bildes hervorging. Der erste Entwurf, der in einem Stich Marcanton's erhalten ist, ist noch durchaus reliefartig; hier in der malerischen Ausführung ist alles blos Antiquarische von Grund aus getilgt. Freie heitere Schönheit, leichter harmonischer Linienrhythmus, in der hellen freudigen feingestimmten Farbe vollendeter Wohllaut. Es ist ein Wort Goethe's: „Raffael gräcisirt nirgends, aber er fühlt, denkt und handelt wie ein Grieche."

Ueber dem Parnaß als Deckenbild die allegorische Gestalt der Poesie; eine der machtvollsten und eigenartigsten Erfindungen Raffael's. Zu Füßen dieser Personification der musischen Begeisterung zwei geflügelte Genien mit der Inschrifttafel: Numine afflatur.

In der dem Parnaß gegenüberliegenden Wand die Verherrlichung des Rechts, des weltlichen und des kirchlichen. Die Ertheilung der Pandecten und die Ertheilung der Decretalen in den Seitenbildern; oberhalb des Fensters die allegorischen Gestalten der Weisheit (Prudentia), der Mäßigung (Temperantia), der Festigkeit (Fortitudo). Die Enge des Raums erlaubte nicht eine cyklische Ausführung der Darstellung, wie sie der Rathsaal zu Siena und das Cambio zu Perugia bot.

Ueber dieser Darstellung als Deckenbild die allegorische Gestalt der Gerechtigkeit (Justitia). Auf der von geflügelten Genien gehaltenen Inschrifttafel die Worte: „Jus suum unicuique tribuit."

Am bezeichnendsten aber für das tiefste Ziel der Renaissancebildung ist die Schule von Athen, die Verherrlichung der Philosophie; der Disputa unmittelbar gegenüber an der zweiten Hauptwand.

Nicht mehr, wie in den Zeiten der noch scholastisch geschulten Giottisten, die Philosophie als die Magd der Theologie; sondern die Philosophie als der Theologie durchaus ebenbürtig. Philosophie und Theologie sind, wie sich Marsilius Ficinus (Th. 1, S. 853) ausdrückt, Zwillingsgeschwister; philosophia et theologia sunt geminae.

Es ist die Verherrlichung der griechischen Philosophie, wie sie in Plato und Aristoteles gipfelt.

Plato und Aristoteles in ihrer Einheit und in ihrem Gegensatz.

Je heftiger die Streitigkeiten zwischen den Platonikern und Aristotelikern entbrannt waren, um so unabweislicher hatten sich beide Seiten genöthigt gesehen, von der mittelalterlichen Entstellung der Aristotelischen Philosophie wieder auf den Aristotelischen Urtext zurückzugehen. Bereits Lionardo Bruni hatte die Uebersetzung Aristotelischer Schriften begonnen; es folgten Theodor Gaza, Georg von Trapezunt, Argyropulos, Hermelaos Barbaro. In den Jahren 1495 bis 1498 wurde von Aldus Manutius der griechische Urtext herausgegeben, auf Kosten des Fürsten Alberto Pio von Carpi. Es war in der Geschichte der italienischen Universitäten ein epochemachendes Ereigniß, als am 4. April 1497 Nicolaus Leonicus Thomäus auf der Universität zu Padua eine Vorlesung über Aristoteles nach Maßgabe dieses wiederhergestellten ächten Textes eröffnete. Aber nur um so mehr befestigte sich unter den Platonikern die schon von Bessarion ausgesprochene Ueberzeugung, daß, wie auch Cicero richtig erkannt habe, der Unterschied zwischen Plato und Aristoteles nicht ein Unterschied der Lehre selbst, sondern nur ein Unterschied der Lehrweise sei, nicht ein Unterschied der Meinungen, sondern nur ein

Unterschied der Worte; Plato sei mehr Theolog, Aristoteles mehr Naturkundiger. Und bald wurde diese Ueberzeugung von der wesentlichen Uebereinstimmung zwischen Plato und Aristoteles auch von den Aristotelikern getheilt. Von Leonicus Thomäus konnte (Op. Th. 4, S. 83) Bembo, der ihn schon als Knabe in Ferrara gehört und ihm sein ganzes Leben hindurch die treuste Theilnahme bewahrt hatte (Th. 2, Sonett 120), in der von ihm verfaßten Grabschrift in S. Francesco zu Padua sagen, daß er für Plato und Aristoteles von gleicher Begeisterung gewesen; Leonicus selbst behauptet (Aristotelis Stagiritae parva naturalia 1530, S. 2 und 9), daß Aristoteles durchaus mit der Lehre Plato's übereinstimme, sie aber mehr im Sinn der Naturforschung vortrage, ja sein Dialog Bembus sive de animorum immortalitate (ebend. S. 18 ff.) ist ausdrücklich in der Absicht geschrieben, die Einwände Derer zu widerlegen, die in der Lehre von der Entstehung der Welt, von den Himmelskörpern, von der Seele, von Gott und Schicksal, tiefgreifendere Abweichungen zwischen Plato und Aristoteles bemerken wollten. Die Schriften Sadolet's und Bembo's beweisen, daß zu der Zeit, als Raffael die Schule von Athen malte, diese Ansicht über das Verhältniß von Plato und Aristoteles die allgemein herrschende war; und es kann kaum ein Zweifel sein, daß Sadolet oder Bembo es war, der dem Künstler die nöthigen wissenschaftlichen Unterlagen an die Hand gab. Sadolet war schon unter Alexander VI. nach Rom gekommen; Bembo war zwar damals in Rom noch nicht ansässig, verweilte aber, wie wir aus seinen Briefen wissen (Th. 3, S. 98), im Frühjahr 1510 in Rom mehrere Monate. Erst seit 1516, erst seit dem berühmten Buch Pietro Pomponazzi's über die Unsterblichkeit der Seele, das als eine unausweichliche Folge der Aristotelischen Seelenlehre die Leugnung der persönlichen Unsterblichkeit hinstellte, begann man, nicht blos die Einheit, sondern auch den ausschlaggebenden Gegensatz beider Lehrsysteme schärfer ins Auge zu fassen.

Bewußt oder unbewußt, der Grundgedanke der Schule von Athen liegt in den Worten, welche in Marsilius Ficinus' Erläuterungen zu Plato's Timäus (Th. 2, S. 1438) enthalten sind: „De naturalibus Plato agit divine, quemadmodum Aristoteles vel de divinis naturaliter agit." Idealismus und Realismus, Speculation und Erfahrungswissen. Die Dinge in Gott; Gott in den Dingen.

Mit einem jener glücklichen Meistergriffe, die nur der höchsten Genialität zu Gebot stehen, wird der Hintergrund durch jene offene weite, schönheitsvoll heitere Säulenhalle gebildet, die wohl eine der schönsten Erfindungen der italienischen Renaissancearchitektur ist. Die durch den Treppenaufgang scharf hervorgehobene Scheidung in ein Oben und Unten sagt mit zwingender Deutlichkeit, welchen Philosophen die größere oder gringere Bedeutung zukommt und in welchem geschichtlichen Zusammenhang sie zu einander stehen.

Oben auf der Höhe des Treppenaufganges, in der Mitte des Bildes, Plato und Aristoteles; fest und klar aus allen anderen Gestalten herausgehoben, das Ganze sicher beherrschend, der krönende Abschluß. Ideale hoheitsvolle Gestalten in griechischer Gewandung. Beide deutlich gekennzeichnet durch die Bücher, die sie in ihren Händen tragen. Plato durch den Timäus, Aristoteles durch die Ethica. Auch wenn es wahr wäre, daß diese Inschriften übermalt sind, so sind sie doch, wie das Bild Traini's in S. Catarina zu Pisa beweist, altüberliefert.

Schon die räumliche Anordnung hat dafür gesorgt, daß die Einheit und Gleichberechtigung der beiden Philosophen klar und eindringlich zur Anschauung kommt; eine das Bild in zwei Hälften theilende Senkrechte würde genau in die Mitte zwischen sie fallen. Und entsprechend ist die Haltung der Gestalten selbst; das Gespräch, das sie führen, ist nicht Streit und Widerstreit oder gar der Sieg des Einen über den Anderen, sondern ruhige friedliche freundliche Auseinandersetzung und Verständigung. Ebenso klar und eindringlich aber ist die Betonung des Gegensatzes. Plato, der große Idea=

list, der von den Ideen ausgeht und die wirklichen Dinge nur als deren trübe Spiegelbilder betrachtet, deutet mit bedeutsamer Handerhebung hinauf in das Reich der unsichtbaren Ideen; Aristoteles, der große Realist, der von den Sinnendingen ausgeht und die Ideen und allgemeinen Gesetze nur aus der Erforschung und Vergleichung der einzelnen Erfahrungsthatsachen ableitet, deutet mit der vorgestreckten ausgebreiteten Rechten fest auf den Boden der Wirklichkeit.

Unten im Vordergrund und oben zu beiden Seiten der großen Philosophenfürsten zwei gesonderte Reihen. Auf der Seite Plato's die Idealisten, auf Aristoteles' Seite die Realisten.

Die Seite der Idealisten ist die durchgebildetere.

Es sind die geschichtlichen Vorgänger Plato's.

Wir gehen von derjenigen Gestalt aus, deren Deutung unbezweifelbar sicher ist.

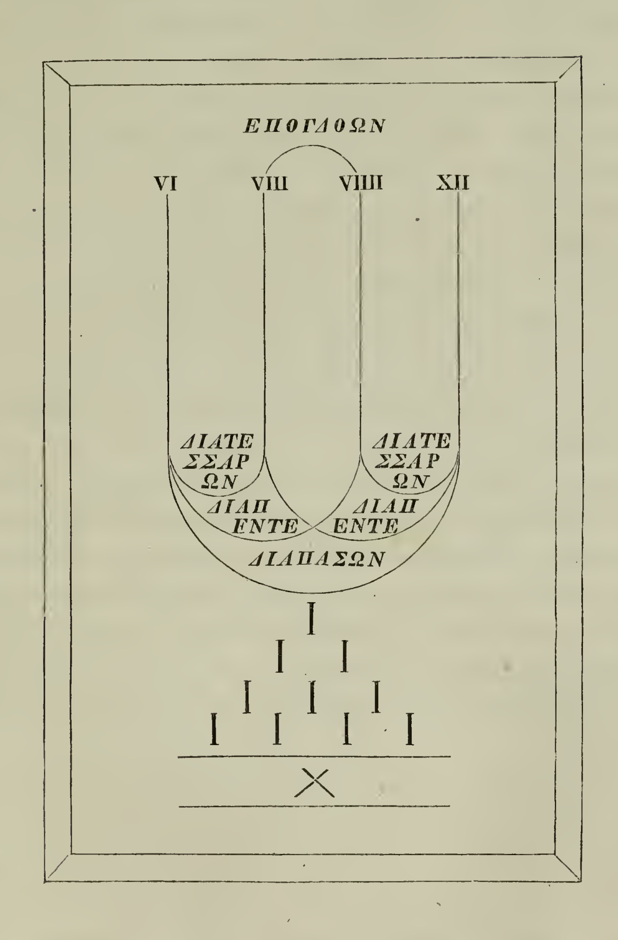
Im Vordergrund eine ehrwürdige tiefgefurchte Denkergestalt, auf einem vom Gewand verdeckten Steinsessel sitzend, mit freudiger Emsigkeit in ein auf das erhöhte linke Bein gestütztes Buch schreibend; links neben ihm ein halbknieend vorgebeugter gelockter Knabe, vor den Füßen des Schreibenden eine mit Zahlen und Inschriften und Linienverschlingungen beschriebene Tafel haltend und dessen emsige Thätigkeit gespannt beobachtend. Die Wichtigkeit dieser Tafel ist scharf hervorgehoben, indem sie so gestellt ist, daß die auf ihr enthaltenen Worte und Zahlen und Zeichen deutlich sichtbar sind.

Diese Denkergestalt ist Pythagoras.

Die vor ihm aufgestellte Tafel ist die Darstellung der Pythagoräischen Zahlen- und Harmonielehre, die Darstellung der Pythagoräischen Grundidee, daß das All Zahl und Harmonie ist.

Es ist bewunderungswürdig, mit welchem genialem Scharfsinn und zugleich mit welchem unvergleichlichem Schönheitssinn das Schema dieser Tafel die verwickelte Pythagoräische Lehre klar und faßlich zum Ausdruck bringt, die Zahl als den Urgrund und das Wesen der Dinge, die harmonischen Zahlenverhältnisse als die Gesetze ihrer Verbindungen

und Wechselbeziehungen, als die Ursache ihrer Ordnung und ihres Bestandes!



Im unteren Theil der Tafel, der mehr als den dritten Theil der Gesammttafel einnimmt, das Schema der Zahlenlehre, die Vierzahl als die Quelle der Zehnzahl, *ἡ τῆς δεκάδος τετρακτύς*. Die Eins (I) das Grad-Ungrade; die Zwei (II, 1 + 1) die erste grade Zahl; die Drei (III, 2 + 1) die aus der Hinzusetzung des Eins zum Graden entspringende erste ungrade Zahl; die Vier (IIII, 3 + 1) die aus der Hinzusetzung des Eins zur ersten ungraden Zahl entspringende Zahl; zuletzt als die Summe der ersten Vierzahl (Tetraktys) die Zehn, die Dekas (X, 1 + 2 + 3 + 4 = 10), die die vollkommene Zahl ist; die mächtige, große, Alles vollendende und wirkende. „Aus dem unentweihten Heiligthum der Monas", sagt ein alter Pythagoräischer Hymnus, „schreitet die Zahl zur göttlichen Tetras; aus dieser aber wird die heilige Dekas geboren, die Mutter des All, die das All unwendbar Bestimmende."

Und im oberen größeren Theil der Tafel das Schema der Harmonielehre.

Es ist, wie mich mein Freund Hermann Vorländer aufmerksam macht, lediglich die Zeichnung des alten einfachen Tetrachords, der ursprünglichen viersaitigen Lyra; die eingeschriebenen Worte und Bogen und Zahlen bezeichnen die Schwingungsverhältnisse der aus diesen vier Saiten sich ergebenden musikalischen Intervalle. Es ist die große Pythagoräische Entdeckung, daß die Consonanz der musikalischen Intervalle in den Verhältnissen der kleinen ganzen Zahlen begründet ist.

Vier senkrechte parallele Linien; die unteren Enden dieser Linien und das obere Ende der zweiten und dritten Linie durch Kreisbogen verbunden; über den Linien, in der Folge von Links nach Rechts, die Zahlen VI, VIII, VIIII, XII. Die Bedeutung der Bogenverbindungen ist außer allen Zweifel gestellt durch die in die Bogen hineingeschriebenen griechischen Namen der Octave (*διὰ πασῶν*), der Quinte (*διὰ πέντε*), der Quarte (*διὰ τεσσάρων*), der großen Secunde (*ἐπόγδοον*, Ganzton $\frac{9}{8}$). Und ebenso un-

zweifelhaft ist die Bedeutung der über den Linien befindlichen Zahlen; sie bezeichnen das gegenseitige Verhältniß der Schwingungszahlen aller dieser Intervallen untereinander.

Es verhalten sich diese Schwingungszahlen:

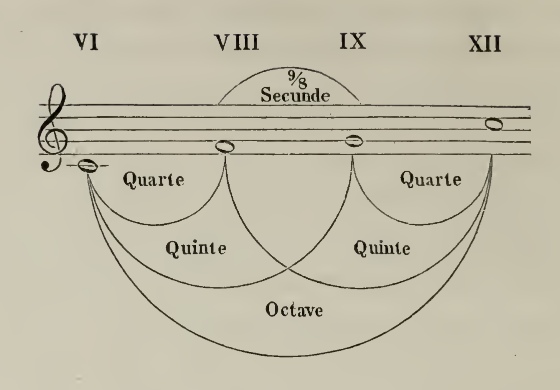
von Prim und Octave	wie	$1 : 2$	$6 : 12$
„ Prim und Quinte	„	$1 : \frac{3}{2}$ $(2 : 3)$ . .	$6 : 9$
„ Prim und Quarte	„	$1 : \frac{4}{3}$ $(3 : 4)$ . .	$6 : 8$
„ Quinte und Quarte	„	$\frac{3}{2} : \frac{4}{3}$	$9 : 8$

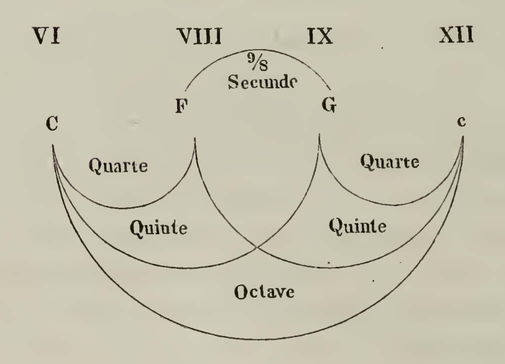
und umgekehrt von der Octave aus gerechnet:

von der Octave zur Prim	wie	$2 : 1$ . . .	$12 : 6$
„ „ Octave zur Quarte	„	$2 : \frac{3}{2}$ . . .	$12 : 9$
„ „ Octave zur Quinte	„	$2 : \frac{4}{3}$ . . .	$12 : 8$

Raffael's Schema ist erklärt, wenn wir wissen, daß die Alten, um die lästige Bruchrechnung zu vermeiden, die Verhältnisse von $1 : \frac{4}{3} : \frac{3}{2} : 2$ in den durch die Multiplication mit 6 gewonnenen ganzen Zahlen 6, 8, 9, 12 ausdrückten, und daß das Intervall des Epogdoon ($\frac{9}{8}$), um die übersichtliche Klarheit der unteren Linien nicht zu stören, nicht wie Quarte und Quinte und Octave unter die Linien, sondern über die Linien gestellt wurde, weil es zwar neben den Consonanzen seine große Bedeutung hat, indem es die beiden nebenstehenden Qartenintervalle ergänzt, aber doch nicht selbst zu den Consonanzen gehört.

Wir erhalten dasselbe Schema, wenn wir das Tetrachord in Noten schreiben und diese mit den entsprechenden Zahlen und Bogen versehen.





Diese Auffassung wird bestätigt durch die Quellen. „Dem Pythagoräer Philolaos", sagt Böckh in seiner trefflichen Schrift über Philolaos (S. 65 ff.), „ist die Harmonie nichts anderes als die Octave und die Größe der Harmonie ist Quarte und Quinte. Die Quinte ist aber größer als die Quarte um das Intervall des Tones (ἐπόγδοον), welches 8 : 9 ist." In Plato's Timäus (vgl. Böckh in Daub und Creuzer's Studien, 1807, S. 54 ff.) wird

derselbe Satz so ausgedrückt: „Aus der Tetraktys entspringen alle Consonanzen; und dasjenige Intervall, um welches Diapente größer ist als Diatessaron, wird der Ton genannt und dieser hat das Verhältniß von 9 : 8. Und da nun Diapason enthält Diapente und Diatessaron, so enthält es auch Diatessaron, einen Ton und Diatessaron.“ Vgl. Ambros: Geschichte der Musik, 1862, Bd. 1, S. 530. Genau diese Intervallbeziehungen sind in Raffael's Schema; nichts mehr und nichts weniger.

Im Kreise der Renaissanceplatoniker war die Kenntniß der Pythagoräischen Zahlen- und Harmonielehre durchaus geläufig. Plato hatte sie an den verschiedensten Stellen ausführlich behandelt; Plutarch's Schrift über die Musik und die arithmetischen und musiktheoretischen Schriften von Boetius gaben die nöthigen Erläuterungen und Ergänzungen. Besonders Marsilius Ficinus hatte auch auf diese für das Verständniß Plato's so wichtige Frage die regste Aufmerksamkeit gerichtet; im Commentar zum Timäus (Seite 1456 ff.), zum Philebus (S. 1235), zur Republik (S. 1414) und in der Abhandlung über die Platonische Theologie (S. 388). Aehnlich Cälius Calcagnini (Op. S. 69). Raffael und seine gelehrten Berather scheinen sich vornehmlich an Boetius (vergl. Instit. arithmet. 2, 54) und an Marsilius' Ausführungen zum 31. Kapitel des Timäus gehalten zu haben. Dort heißt es: „Man sagt, Pythagoras habe, um das Gesetz der Consonanzen zu ergründen, Darmsaiten durch verschiedene Gewichte gespannt, und so habe ihn der Augenschein überzeugt, daß der Klang einer Saite, welche gegen eine andere um $\frac{1}{8}$ (sesquioctava ratione) stärker ausgedehnt wurde, sich von jener um einen ganzen d. h. vollen unverkürzten Ton genau im Verhältniß von 9 : 8 unterscheide (ἐπόγδοος).“ Ferner: „Pythagoras erwog, daß der volle ganze Umfang einer Tonspannung aus zwei Klängen bestehe, d. h. einem Intervall gleichkomme; und auf diese Weise erfaßte er die ersten Elemente der Consonanz. Zuerst ergab sich die Octave (Diapason), offenbar aus dem Verhältniß

von Eins zum Doppelten (1 : 2); außerdem, wo zwischen den Saiten das Verhältniß der Anspannung und Abspannung wie 4 : 3 war, fand er die Consonanz Quarte (Diatessaron), welche drei Intervalle in sich schließt; und in dem Verhältniß von 3 : 2 endlich fand er die Quinte (Diapente) mit vier Intervallen." Zuletzt die Berechnung des Epogdoon. „Das Zahlenverhältniß 3 : 2 ist um ein ganzes Achtel ($\frac{1}{8}$) größer als 4 : 3. Denn es verhält sich 8 : 6 = 4 : 3, aber 9 : 6 = 3 : 2. Nun ist aber 9 um $\frac{1}{8}$ größer als 8; daraus folgt, daß $\frac{3}{2}$ gerade um $\frac{1}{8}$ größer ist als $\frac{4}{3}$."

Emil Naumann hat in einer geistvollen Abhandlung in der Zeitschrift für bildende Kunst (Bd. 14, S. 9 ff.) den Versuch gemacht, Raffael's Schema ausschließlich musikgeschichtlich zu deuten. Der untere Theil sei die Darstellung der vier Intervalle des Tetrachords, der Prim, Secunde, Terz, Quarte; die Zahl Zehn bezeichne die Gesammtzahl der in diesen Intervallen enthaltenen Tonstufen. Der obere Theil sei die Darstellung der durch Pythagoras vollzogenen Erweiterung des Heptachords Terpander's zum Octachord, durch welche erst die volle lückenlose Tonleiter gewonnen worden; das triumphirend über der Mitte thronende Epogdoon, das griechische Wort für Ganzton, und der die Ziffern VIII und VIIII verbindende Bogen hebe eindringlich und nachdrücklich hervor, daß erst durch dieses Tones geniale Einschiebung sich das von Terpander noch unklar erstrebte System zu völliger Harmonie und Schönheit vertieft und geklärt habe. Warum aber die Addition der Intervalle oder Tonstufen, der Prim, Secunde, Terz, Quarte? Sie ist für das Musikschema durchaus bedeutungslos, zumal dies Schema von allen diesen Intervallen nur die Quart aufweist. Und warum das gewaltsame Herbeiziehen des Octachords, da doch eben nur die Schwingungsverhältnisse des alten einfachen Tetrachords (1 : 2, 2 : 3, 3 : 4 und $\frac{3}{2} : \frac{4}{3}$) dargestellt sind? Hätte Raffael hier auf die musikalische Tonleiter und deren Erweiterung durch Pythagoras hinweisen wollen, so hätte er sicher auf dem Schema

eine achtsaitige Lyra angebracht; die schöne Harmonie der Linien wäre durch sie nicht gestört worden. Und warum das Wort Epogdoon nothwendig ein Siegeszeichen der über Terpander hinausgehenden Neuerung? Da die Charakterisirung der Scala Terpander's fehlt und da der eingeschobene Ton von Pythagoras nicht Epogdoon, sondern diazeuktischer Ton, Trennungston, genannt wird, so bezeichnet Epogdoon sicher auch hier nichts anderes als das aus den Zahlen 8 und 9 sich ergebende Schwingungsverhältniß der großen Secunde $\frac{9}{8}$, ohne jede Beziehung auf irgend eine Tonleiter. Und vor Allem warum in der Schule von Athen, die wesentlich die Verherrlichung des philosophischen Denkens und Forschens ist, die Verherrlichung einer ausschließlich musikgeschichtlichen That, nicht einer philosophischen? Die Geschichte der Philosophie aber feiert Pythagoras wegen seiner Begründung der Zahlen- und Harmonielehre, wegen der Anwendung der mystischen Symbolik der Tetraktys und der in dieser Tetraktys liegenden harmonischen Zahlenverhältnisse auf die allgemeine, wenn auch unseren stumpfen Ohren nicht immer hörbare Weltsymphonie. Es ist die Rhythmik der Planetenbahnen, die Harmonie der Sphären.

Angesichts dieser so unzweideutig ausgesprochenen Beziehung auf Pythagoras könnten die willkürlichen christelnden Umdeutungen, welche kurz nachher in den Zeiten kirchlicher Reaction emporkamen und wunderlicherweise auch heut noch ihre Anhänger finden, noch ernstlich Bestand haben?

Wie bedeutsam aber, daß Raffael so fest und bestimmt Pythagoras und dessen Harmonielehre in den Vordergrund gestellt hat! Die Pythagoräische Harmonielehre ist die Grundlage und Vorstufe der Platonischen Ideenlehre. Alles ist Zahl und Harmonie; die Gesetzmäßigkeit und Ordnung der Töne ist das Spiegelbild der Gesetzmäßigkeit und Ordnung des Weltalls.

Um Pythagoras eine gestaltenreiche bewegte Gruppe. An der rechten Seite, etwas zurückgedrängt, ein sitzender Greis mit Feder

und Tintenfaß und Schriftrolle, wißbegierig erforschend, was Pythagoras schreibt. Hinter Pythagoras ein Orientale mit Knebelbart und Turban, in demuthsvoller Verwunderung ebenfalls in dessen Buch blickend. Weiter in den Hintergrund hineingerückt, an der Seite des die Schrifttafel haltenden Knaben, ein hochgewachsener schönheitsvoller Jüngling. Und seitwärts von dieser Gruppe eine stolze hochaufgerichtete Philosophengestalt, das linke Bein auf einen Steinsockel gestellt, mit seinem Gesicht sich nach Pythagoras wendend und ihn mit selbstbewußter Handbewegung auf den Inhalt eines Buches verweisend, das er auf seinen erhobenen vorgebeugten Oberschenkel stützt.

Wie sind diese Gestalten zu nennen? Gewiß ist, daß jener hinter Pythagoras stehende Orientale, der so bewundernd ehrfurchtsvoll in dessen Buch blickt, nicht, wie viele Erklärer gemeint haben, Averroes ist; wie käme der mittelalterliche Aristoteliker unter die Vorgänger Plato's? Ist es jener sagenhafte ägyptische Hermes Trismegistos, welchen Marsilius Ficinus (1612, 1236, 1836) gern mit Pythagoras in Verbindung bringt, oder soll nur auf die allgemeine Verbreitung der Pythagoräischen Lehre hingedeutet werden, die, wie sie aus dem Orient stammte, auch wieder auf den Orient zurück wirkte? Und gewiß ist, daß jene anmuthig schönheitsvolle Jünglingsgestalt, die die Gruppe so malerisch nach dem Hintergrund abschließt, nur eine symbolische Bedeutung hat. Ursprünglich aus dem rein künstlerischen Bedürfniß nach belebter Formenmannichfaltigkeit hervorgegangen, ist sie die persongewordene Erscheinung und Wirklichkeit reinster Seelenharmonie, die persongewordene innere Musik der Seele; Marsilius Ficinus spricht im Timäuscommentar, nachdem er die Pythagoräische Harmonieenlehre vorgetragen, von der harmonica animae compositio. Aber die anderen Gestalten? Jener sitzende Greis an Pythagoras' rechter Seite, der so forschend nach dem von Pythagoras Geschriebenem ausblickt? Und jener hochragende, edel stolze

Denker, der so bewußt auf Pythagoras herabblickt wie auf einen von ihm Ueberwundenen und Widerlegten? Kein Zweifel, daß sich Raffael unter diesen scharf individualisirten Gestalten ganz bestimmte Persönlichkeiten gedacht hat. Doch ist es bisher nicht gelungen und wird auch in Zukunft schwerlich gelingen, allgemein überzeugende Namen zu finden. Wer in Pythagoras nur den Musiker sieht, nennt jenen sitzenden Greis Aristoxenos, und jene vornehme hochragende Denkergestalt Terpander. Gegen diese Benennung spricht nicht blos die Zeitfolge, die auf diesem Theil des Bildes sichtlich von unten nach oben, vom Vordergrund in den Hintergrund geht, sondern vor Allem auch das selbstbewußte Ueberlegenheitsgefühl, das in Haltung und Gesichtsausdruck des vermeintlichen Terpander so unverkennbar hervortritt. Nicht Musikgeschichte, sondern Philosophie. Der sitzende, aufmerksam nachschreibende Greis ist irgend ein Pythagoräer; vielleicht Archytas, vielleicht auch Empedokles, den die Alten als Pythagoräer betrachteten. Unter jener anderen Gestalt aber, für deren Bezeichnung einerseits die lebendige Beziehung auf Pythagoras, andererseits die größere Entfernung von der Gruppe und die entschieden hervorgehobene Unabhängigkeit und Selbständigkeit maßgebend ist, ist möglicherweise Xenophanes, wahrscheinlich aber Parmenides zu denken; durch Plato's bekannten Dialog war Parmenides einer der gefeiertsten Namen. Wie gern möchte man mit Passavant hier Anaxagoras annehmen! Aber Anaxagoras war dem Zeitalter auffallend fremd; weder Bessarion noch Marsilius Ficinus kennen seine volle geschichtliche Bedeutung.

Rechts von der Pythagorasgruppe, an der Ecke des Bildes, an ein Säulenpostament gelehnt, eine untersetzte frohsinnige Gestalt, den Kopf mit einem Laubkranz umwunden, heiter und behaglich in einem Buch blätternd. Sicher hat Passavant Recht, wenn er diese Gestalt Demokrit nennt. Auf Demokrit weist der geschichtliche Zusammenhang; unter den ältesten Philosophenschulen

verlangte die Atomistik ihre Vertretung. Auf Demokrit weist die Formencharakteristik, deren Boccaccioähnlichkeit die Verkörperung der von Demokrit gelehrten ruhigen Seelenreinheit, der εὐθυμία, ist. In gleicher Weise hatte Bramante in Mailand Demokrit als lachenden Philosophen gemalt. Der Greis, welcher auf dem Arm dem Philosophen ein Kind entgegenträgt, mag darauf deuten, daß, wie Diogenes Laertius in seiner Lebensbeschreibung Demokrit's ausdrücklich hervorhebt, Demokrit in einem seiner Sittensprüche die Vermögenden mahnt, Kinder Aermerer an Kindesstatt anzunehmen. Wer hier von Epikur spricht, vergißt, daß die Gestalten dieses Vordergrundes insgesammt den ältesten Schulen angehören.

Links von der Pythagorasgruppe, an einem viereckigen Marmortisch, eine sitzende einsame Denkergestalt, ganz in tiefes grüblerisches Sinnen versunken, die Feder auf eine Schriftrolle aufsetzend und doch im ringenden Ernst des Denkens mit dem Schreiben noch zögernd. Die Einsamkeit, die schwermüthige Versunkenheit in sich selbst, die düster graue Färbung des Gewandes macht unzweifelhaft, daß hier Heraklit gemeint ist; es ist, als habe der Künstler ganz ausdrücklich im Auge gehabt, daß Marsilius Ficinus in seiner Platonischen Theologie (13, 2, S. 286) von Heraklit sagt, intentione studii subtristis videbatur adspectu. Der Carton in der Ambrosiana zu Mailand kennt diese Gestalt noch nicht. Aber obgleich erst ein späterer, aus rein malerischen Raumrücksichten hervorgegangener Zusatz, ist diese Gestalt dennoch eine tiefste Nothwendigkeit der darzustellenden Idee selbst. Schon Diogenes Laertius, dessen Einwirkung auf Raffael's Erfindung wir überall sehen, lehrte in seinem Leben Plato's, neben Pythagoras und Sokrates habe auf Plato am meisten Heraklit eingewirkt.

Zuletzt über den Naturphilosophen, auf der obersten Stufe, mit Plato und Aristoteles bereits auf gleicher Linie, Sokrates mit den Sophisten und seinen Schülern.

Auf der Mitte des Treppenaufganges, der zu Plato und Ari=

stoteles hinaufführt, nur zwei Figuren. Der Blick auf Plato und Aristoteles, auf die herrschenden Hauptgestalten, sollte frei bleiben und das Leere und Gradlinige der Treppe doch belebt und gemildert werden. Auf der einen der Stufen lagert Diogenes, der Cyniker, nachlässig hingestreckt, gespannt aufmerksam in einer Schrifttafel lesend. An ihm eilt, die Treppe hinaufsteigend, ein wohlgestalteter edler Jüngling vorüber, mit bedeutsamer Handbewegung seine verachtende Verwunderung über den Sonderling ausdrückend, sein Gesicht zu einem Denker der oberen Gruppe gewendet, der ihn mit ausgestrecktem Finger auf Plato und Aristoteles als auf die Höheren weist. Unzweifelhaft Aristipp, der Cyrenaiker, dessen aristokratische Genußlehre zu der plebejischen Bedürfnißlosigkeit des Cynikers in bewußtem Gegensatz stand. Raffael kannte die ergötzlichen Anekdoten, welche Diogenes Laertius (2, 8, 4) von dem Verhältniß zwischen Aristipp und Diogenes erzählt hat. Unmittelbar vor dem Allerheiligsten der Platonischen und Aristotelischen Philosophie die unvollkommenen Sokratiker.

Die linke Seite ist die Seite der Aristoteliker. Jedoch in anderer Anordnung.

Nach der Auffassung der Renaissance, daß Plato Theologe, Erforscher der Ideenwelt, sei, Aristoteles dagegen Physiker, Erforscher der Erfahrungswelt, naturalium philosophorum princeps, ist Plato der Vollender der alten Epoche, Aristoteles der Begründer und Beginner einer neuen. Während daher auf der Seite Plato's die Vorgänger Plato's dargestellt sind, stehen auf Aristoteles' Seite dagegen dessen Schüler und Nachfolger. Dort die Zeitfolge in der Richtung von unten nach oben, hier in der Richtung von oben nach unten.

Auch hier wieder oben auf der Höhe des Treppenaufgangs die Erforscher des Geisteslebens, unten im Vordergrund die Erforscher der Naturlebens. Oben, der Sokratesgruppe entsprechend, die nächsten nacharistotelischen Philosophen, die noch vornehmlich den logischen und ethischen Fragen zugewendeten. Vorn der Alte,

welcher den die Treppe hinaufsteigenden Aristipp auf Plato und Aristoteles hinweist, wahrscheinlich Epikur. In dem tief bedeutsamen Gegensatz des an ein Pfeilerpostament gelehnten Jünglings, der emsig in sein auf dem emporgezogenen Knie liegendes Buch schreibt und des auf dasselbe Postament gestützten Mannes, der vorgebeugt mit unverhohlenem Spott in die Schrift des Jünglings hineinblickt, der Gegensatz der Dogmatiker und Skeptiker. Der einsame, in den Mantel gehüllte kahlköpfige Greis wahrscheinlich Zeno, der Stoiker. Die langbärtige Greisengestalt, die mit dem Stock einherschreitet, möglicherweise Galenus, der unter den späteren Eklektikern sich am meisten an Aristoteles anschließt. Vielleicht soll sogar in dem hastig davoneilenden Jüngling am Ende der Gruppe, eine Andeutung auf die beginnende Abwendung von der Philosophie liegen. Unten aber in den Gruppen des Vordergrundes das volle Leben der neu erstandenen exacten Wissenschaften, die Erfüllung und Vollendung des ächt Aristotelischen Geistes. Zuerst die Mathematik, und zwar, wie es scheint, die angewandte. Schon Wilhelm Heinse hat im Ardinghello hervorgehoben und seitdem ist es mit Recht immer und immer wiederholt worden, wie diese Gruppe des ganz in der Sache aufgehenden Lehrers, der niedergebückt mit dem Zirkel die auf eine am Boden liegende Tafel eingezeichnete geometrische Figur ausmißt und seinen Schülern erklärt, und der vier Schüler, in denen das ernste Bemühen um das Verstehen, das eben aufblitzende Verständniß, das volle Begreifen und die freudige Verwunderung und Begeisterung über den neu erlangten Wissensbesitz, mit feinster psychologischer Kunst sich so reizvoll abstuft, ein Höchstes innerlichster Seelenmalerei ist. Man hat den Mathematiker, welchem der Künstler die Züge Bramantes gegeben hat, bald Euklid bald Archimedes genannt. Die alte Kunsttypik spricht für Euklid; die nähere Beziehung auf Aristoteles spricht für Archimedes, dessen statische Gesetze (vgl. E. Dühring: Geschichte der Mechanik, 1873, S. 4) von Aristoteles ihren Aus=

gang nahmen. Sodann die Astronomie und Geographie; dargestellt durch zwei stehende Gestalten, eine jede mit einem Globus in der Hand. Claudius Ptolemäus ist fest gekennzeichnet durch die althergebrachte Typik der Zackenkrone; wahrscheinlich ist die zweite Gestalt Hipparch, denn die Zeitfolge verbietet von Zoroaster zu sprechen. Zuletzt die Portraitgestalten Raffael's und Pietro Perugino's; ein späterer Zusatz, der einem Oxforder Studienblatt, das die Gruppen dieses Vordergrundes darstellt, noch fehlt, wohl lediglich malerische Füllfiguren, vielleicht aber auch eine Hinweisung auf den Gewinn, den die Kunst aus lebendiger Naturkenntniß zieht.

Es bedingt wesentlich die Geschlossenheit der Composition, daß das Schlußmotiv wieder auf das Anfangsmotiv zurückgreift. Dort Naturphilosophie, hier Naturforschung; dort Pythagoras und der Idealismus mit seiner Lehre von der Weltharmonie, hier die Mathematiker und der Realismus des Erfahrungswissens.

Selbst in den ornamentalen Bildwerken des architektonischen Hintergrundes derselbe Gegensatz des Platonischen und Aristotelischen.

Am Vorderpfeiler der Seite Plato's oben in einer Nische die Statue Apollo's mit der Lyra; unter dieser Statue zwei Reliefs, Darstellungen nackter kämpfender Männer und des Liebeskampfes eines Tritonen und einer Nereide. Das Motiv ist Marsilius Ficinus' Erläuterungen zu Plato's Republik (S. 1400 ff.) entnommen. Apollo ist der musische Gott der Harmonie, Phoebeus humani generis medicus; vermöge dieser Harmonie (temperantia) überwinden wir unsere schlimmsten Feinde, die Begierde (libido) und den Zorn (iracundia). Am Vorderpfeiler der Aristotelischen Seite oben in einer Nische die Statue der Minerva mit Speer und Schild; unter dieser Statue ebenfalls wieder zwei Reliefs, die Allegorie der wissenschaftlichen Forschung, dargestellt durch eine auf Wolken thronende weibliche Gestalt mit einer nach unten gesenkten brennenden Fackel, über ihr zur Rechten das Zeichen

des Thierkreises und neben ihr zur Linken zwei geflügelte Genien mit einem Buch, und die Allegorie des werkthätigen Lebens, dargestellt durch die zum Theil verdeckte Gestalt eines uns den Rücken zukehrenden sitzenden nackten Mannes von herkulischer Muskulatur, welche man wohl mit Recht als Prometheus bezeichnet hat. Derselbe Gegensatz in den Medaillons an der Hinterwand des inneren Kuppelraumes. Ueber Plato ein sitzender Mann mit einer Schriftrolle, den Blick nach aufwärts gewendet; über Aristoteles eine sitzende weibliche Gestalt mit einem Globus, abwärts blickend.

Philosophie und Erfahrungswissen in fester innerer Zusammengehörigkeit.

Die Schule von Athen ist der Wissenschaftsbegriff eines Zeitalters, das an dem Studium der Platonischen Philosophie groß geworden und doch zugleich bereits eine neue Epoche der Mathematik und der Naturwissenschaft ist, eines Zeitalters, das bereits einen Columbus erzeugt hat und das am Vorabend gewaltigster Entdeckungen und Erfindungen steht.

Als Deckenbild die allegorische Personification der Philosophie. Die beiden Bücher in ihren Händen, das eine als Moralis, das andere als Naturalis bezeichnet, betonen auch ihrerseits den großen Gegensatz des Idealismus und Realismus; die von zwei Knaben gehaltene Inschrifttafel bezeichnet den Begriff der Philosophie als „Causarum cognitio."

Wenn man Raffael einen philosophischen Maler genannt hat, so liegt der Grund und das Recht dieses Ehrennamens vor Allem in der Ideengewalt der Stanza della Segnatura.

Die klassische Monumentalität einer großen Geschichtsepoche, die künstlerische Apotheose der höchsten Ideale der Menschheit.

Nie sind von der bildenden Kunst tiefere Ideen behandelt worden, und nie klarer und hoheitsvoller.

Die Stanza d'Eliodoro.

Je heller und strahlender über der Stanza della Segnatura die Sonne der erhabensten und freiesten Renaissancebildung leuchtet, um so überraschender ist es, daß die Stanza d'Eliodoro und die Stanza dell' Incendio, deren Ausmalung auf die Ausmalung der Stanza della Segnatura folgte, von so durchaus anderem Geist getragen sind. Nicht mehr die Verherrlichung reiner, ächt menschlicher Bildungsidealität, selbst nicht mehr des stillen inneren Waltens religiösen Gemüthslebens, sondern die ausdrückliche und absichtliche Verherrlichung der Kirche, der Hierarchie, der unumschränkten weltbeherrschenden Macht des Papstthums.

Woher diese überraschende plötzliche Wendung?

Sie kam nicht aus dem Inneren des Künstlers selbst, sondern aus den veränderten Richtungen und Absichten der päpstlichen Auftraggeber.

Der Ursprung und das Wesen dieser Wendung liegt in dem Lateranischen Concil, das am 3. Mai 1512 unter Julius II. eröffnet und am 16. März 1517 unter Leo X. geschlossen wurde. Das Lateranische Concil ist einer der glänzendsten und folgenreichsten Siege des Papstthums; die Fresken der Stanza d'Eliodoro, der Stanza dell' Incendio und des Constantinssaales, sind die künstlerisch monumentale Darstellung dieses Sieges und der durch diesen Sieg zur Herrschaft gelangten neuen hierarchischen Ideen.

Selten wird dieser geschichtliche Zusammenhang beachtet. Und doch ist der Verlauf der Verhandlungen des Lateranischen Concils und die Chronologie der Raffael'schen Fresken Schritt vor Schritt übereinstimmend.

Auch Pius IX. hat das Ergebniß des letzten Vaticanischen Concils zur Aufgabe weitausgeführter Freskendarstellungen gemacht.

Die Ausführung der Stanza d'Eliodoro fällt in die Jahre 1512—1514. Die Fresken dieses Gemachs, die Züchtigung Heliodor's, die Messe von Bolsena, die Vertreibung Attila's vor den Thoren Roms, die Befreiung Petri, führen uns in die Stimmungen und Zustände, welche die Berufung des Lateranischen Concils hervorriefen und welche die Verhandlungen und Ergebnisse der ersten Jahre bedingten. Die Kirche ist eine gegen äußere und innere Feinde streitende Kirche, aber durch Gottes wunderthätige Gnade eine im Streit triumphirende.

Am angelegentlichsten beschäftigen jetzt das Papstthum die äußeren Feinde, die politischen Dinge.

Wunderbare Verkettung der Geschichte, daß Julius II. und Leo X., diese weltlichsten Renaissancepäpste, doch die Begründer einer Machtfülle und Unumschränktheit des Papstthums werden, wie sie selbst die kirchlichsten Zeiten des Mittelalters nur selten gesehen hatten!

Ungewollt hatte die kühne weltliche Eroberungssucht den Papst Julius II. plötzlich vor die tiefsten hierarchischen Fragen gestellt. Das Streben des Papstes, den Kirchenstaat zu erweitern und ihn zur herrschenden Vormacht Italiens zu erheben, hatte jene langwierigen Kriege gegen Frankreich verursacht, welche ganz Europa in die leidenschaftlichste Bewegung setzten und die betheiligten Mächte in die wirrsten Bündnisse und Gegenbündnisse trieben. Beide Seiten kämpften nicht blos mit weltlichen Waffen, sondern auch mit geistlichen. Julius II. schleuderte gegen seine Feinde, als Feinde der Kirche, Bann und Excommunication; Ludwig XII. berief ein Concil nach Pisa, das zwar nur von wenigen geistlichen Würdenträgern, und überdies nur von französischen und spanischen, besucht war, das aber gleichwohl dem Papstthum ernste Gefahr drohte, da es den schon auf dem Concil von Constanz und Basel vielverhandelten tiefgreifenden Streit erneute, ob das Concil dem Papst oder der Papst dem Concil untergeordnet sei, ja da es sogar den Papst selbst zu persönlicher Verantwortung vorlud. Das Lateranische Concil war das Gegenconcil des Concils von Pisa. Die Eröffnung geschah

unter den ungünstigsten Verhältnissen. Eben hatten der Papst und die heilige Liga die furchtbare Niederlage von Ravenna erlitten, die Romagna war verloren, die Wege nach Rom und Neapel standen den Franzosen offen. Doch der Muth des Papstes war ungebeugt. Es war bedeutungsvoll, daß die pomphafte Prozession, in welcher der Papst und die Kirchenfürsten in den Lateran zogen, mit einem Trupp schwerer Reiterei und mit der Auffahrt von neun Kanonen schloß. Unter Julius' II. mächtiger Führung wurde das Concil der Abwehr sogleich ein Concil des Angriffs und des Sieges. Die Acta Conciliorum (Th. 9, S. 1573 ff.) geben ein urkundliches und anschauliches Bild. Die Eröffnungsrede hielt der Augustinergeneral Aegidius von Viterbo, hochberühmt durch die Gewalt seiner Beredtsamkeit, einer der gefeiertsten Humanisten. Sie bezeichnet deutlich das Programm. Fest und unbeirrt ruft sie zur Fortführung des Kampfes. Und auch durch alle folgenden Reden erklingt immer wieder als Hauptziel die Vernichtung der Kirchenfeinde oder, persönlich ausgedrückt, die Vernichtung Ludwig's XII. Sogleich die erste Sitzung (10. Mai 1512) spricht das Verdammungsurtheil gegen das Pisanische Concil aus; die zweite Sitzung (17. Mai 1512) erstreckt dies Verdammungsurtheil, nachdem das Concil von Pisa inzwischen nach Mailand verlegt war, auf Mailand und alle anderen Orte, wo das Concil etwa zusammentrete; die dritte Sitzung (3. December 1512) belegte, nachdem Ludwig XII. das Concil nach Lyon berufen, ganz Frankreich mit dem Bann; die vierte Sitzung (10. December 1512) eröffnet den Kampf gegen die pragmatische Sanction und gegen die durch die pragmatische Sanction der französischen Kirche gewährten Sonderrechte. Und der Kampf des Concils wurde unterstützt und zu Gunsten des Papstes gegen Ludwig XII. zum entscheidenden Austrag gebracht durch die neue politische Lage, die seit der Schlacht von Ravenna der Scharfsinn und die Gewandtheit des Papstes geschaffen hatte. Julius II. hatte die Schweizer zur Hilfe gerufen, hatte eine neue heilige Liga mit Spanien, mit dem Kaiser, mit

England und mit Venedig geschlossen. Angesichts dieser Coalition war die Macht Frankreichs in Italien unhaltbar. Die Lombardei war in vollem Aufstand. Die Franzosen räumten Bologna, Mailand, Genua, bald ganz Italien. Wenige Monate nach der Niederlage von Ravenna stand Julius II. auf dem Gipfel seiner Macht und seines Glückes. Alle Fürsten, die bisher noch gesäumt hatten, beeilten sich, ihre Unterwerfung unter das Lateranische Concil durch feierliche Gesandtschaften auszusprechen.

Es ist ein ächt griechischer Zug der italienischen Renaissance, daß sie die Darstellungen der nächsten Zeitgeschichte in die idealisirende Ferne mythischer und geschichtlicher Parallelen zu stellen liebt. Raffael und seine Auftraggeber sind diesem Zug gefolgt.

Für die kirchenfeindlichen und papstfeindlichen Gewaltthätigkeiten Ludwig's XII. und für das vom Papst und Concil gegen Ludwig XII. erflehte göttliche Strafgericht lag die biblische Parallele im 2. Buch der Makkabäer, Kap. 3. Der König Seleucus Philopator hatte Heliodor, seinen Kämmerer, beauftragt, den Tempelschatz zu Jerusalem zu rauben. Großer Jammer erhob sich durch die Stadt, und die Priester lagen in ihrem heiligen Schmuck vor dem Altar. „Aber da Heliodor sein Vorhaben auszurichten gedachte und mit seinen Kriegsknechten am Gotteskasten stand, that der allmächtige Gott ein großes Zeichen, daß Heliodor und Die, so um ihn waren, sich vor der Macht Gottes entsetzten, denn sie sahen ein Pferd, das wohl geschmückt war, darauf saß ein schrecklicher Reiter, der rannte mit aller Macht auf den Heliodorus zu und stieß ihn mit den vorderen zween Füßen, und der Reiter auf dem Pferd hatte einen goldenen Harnisch an, sie sahen auch zween junge Gesellen, die stark und schön waren und sehr wohl gekleidet; die standen dem Heliodor zur Seite und schlugen getrost auf ihn, daß er vor Ohnmacht zur Erde sank und ihm das Gesicht verging."

Raffael's erster Entwurf der in der bekannten Savigny'schen Handzeichnung erhalten ist, erzählte den biblischen Vorgang in un=

verändert schlichter geschichtlicher Thatsächlichkeit. Es geschah wohl auf die unmittelbare Anregung des Papstes selbst, daß in der Ausführung jene bedeutsame Gruppe eingeschoben wurde, welche den Papst auf dem von dienenden Schweizern getragenen Tragsessel zeigt, dem rächenden Wunder in ruhig gemessener Würde und Gelassenheit zuschauend, gleich als sei diese wunderthätige Errettung der Kirche etwas durchaus Erwartetes, Natürliches und Selbstverständliches. Vom Standpunkt realistischer Kunst ist diese Papstgruppe ein unzulässiger Anachronismus, eine unwürdige Schmeichelei; auf dem Standpunkt der großen idealen Kunst ist sie begründet und gerechtfertigt. Die Durchbrechung der Einheit der Zeit ist gefordert von der zwingenden Macht der Idee. Ueber Zweck und Sinn des Bildes konnte fortan kein Zweifel sein. Die Antwort Ludwig's XII. war, daß er noch in demselben Jahr 1512 Goldmünzen schlagen ließ, mit der Inschrift: „Perdam nomen Babylonis."

Und unter Julius' Nachfolger Leo X. kamen noch glänzendere Siege. Am 6. Juni 1513 war Ludwig XII. in der Schlacht von Novara aufs neue geschlagen. In der achten Sitzung des Lateranischen Concils, am 17. December 1513, wurde das in Lyon tagende Concil von Pisa aufgehoben, seine Beschlüsse wurden für null und nichtig erklärt. Der Sieg war vollendet.

Zwei Bilder der Stanza d'Eliodoro, welche nicht mehr unter Julius II., sondern erst unter Leo X. ausgeführt wurden, die Umkehr Attila's vor den Thoren Roms und die Befreiung Petri, sind die Verherrlichung des erlangten Sieges.

Die Umkehr Attila's knüpft sich an die alte sinnige Legende, welche sich um das Leben Papst Leo's I. schlingt. Als Attila, der Hunnenkönig, siegreich bis zur Mündung des Mincio vorgedrungen und Rom ihm rettungslos bloßgestellt war, zog Leo, der römische Bischof, mit den römischen Senatoren in Attila's Lager, von ihm die Schonung der wehrlosen Stadt zu erflehen. Attila stand ab von der Eroberung Roms, denn über dem Haupt des Bischofs, hoch

oben in den Lüften, erblickte er die himmlische Erscheinung der Apostelfürsten Petrus und Paulus, auf ihn zuschwebend und ihn mit gezücktem Schwert bedrohend.

Sicher fällt die Erfindung des Bildes noch in die Zeit Julius' II.; eine Handzeichnung in Oxford zeigt den Papst nicht, wie in der Ausführung, zu Pferd, sondern auf dem Tragsessel, auch die Gestalt des Papstes scheint auf Julius II. zu deuten. Ursprünglich war daher das Bild wohl als die mythisch idealisirende Darstellung der Ereignisse nach der Schlacht von Ravenna gedacht. Wie der plötzliche Rückzug Attila's, so war auch der plötzliche Rückzug des französischen Heeres nach siegreicher Schlacht erfolgt, einzig durch die Macht des Papstes und seiner gefeiten Stellung. Wer aber mag es Leo X. verargen, daß er jetzt in der Ausführung an die Stelle Julius' II. sich selbst und damit an die Stelle der Schlacht von Ravenna die Schlacht von Novara setzte, zumal in der That dieser entscheidende Erfolg seines ersten Regierungsjahres erst das Werk gekrönt hatte? Auch dieser Sieg von Novara galt als unmittelbares Gottesurtheil. Das päpstliche Breve, das Leo (vergl. Bembo Op. 4, Ep. 4, 1) wenige Tage nach der Schlacht an die siegenden Schweizer erließ, begrüßt und beglückwünscht die treuen Bundesgenossen als die Vertheidiger der Kirche (libertatis ecclesiasticae defensores). Es siegt, wer der Kirche gehorcht und sie schützt; es unterliegt, wer gegen die Kirche streitet und mit deren Fluch beladen ist.

Aehnlich verhält es sich mit dem Bild von der Befreiung Petri. Unter Julius II., als der endliche Sieg der Kirche über Frankreich zwar feste Hoffnung, aber noch nicht erfüllte Wirklichkeit war, scheint die Darstellung einer traumhaften Vision beabsichtigt gewesen zu sein, für welche die Erzählung der Offenbarung Johannis von den sieben Engeln mit den sieben Posaunen (Kap. 7—12) das Motiv gab. Gewiß hat Springer Recht, wenn er (Raffael und Michelangelo 1877, S. 197) einen Entwurf, der sich auf der Rück-

seite der Pariser Handzeichnung der Messe von Bolsena findet (Ruland, Windsorkatal. S. 40, 22), dieser jenem Bild gegenüber-liegenden Wand zuweist; es stimmt die Raumeintheilung, es stimmen die Maße. „Und ich hörte eine große Stimme, die sprach im Him-mel: Nun ist das Heil und die Kraft und das Reich und die Macht unseres Gottes seines Christus geworden, weil der Verkläger unserer Brüder verworfen ist, der sie verklaget Tag und Nacht vor Gott.“ Nachdem aber unter Leo X. der Sieg vollendet war, entsprach die Vision nicht mehr der erfolgreicheren Wirklichkeit. Jetzt im Glücksgefühl des erreichten Ziels trat an die Stelle der Vision eine geschichtliche Thatsache, die Errettung und Befreiung Petri. Die Gliederung des Raumes in drei Einzelbilder gestattete, die Handlung in ein zeit-liches Nacheinander zu zerlegen. An der rechten Schmalseite die Wächter, jäh aus dem tiefen Schlaf aufspringend; sie sind erweckt worden durch den strahlenden Lichtglanz des mitten durch sie hin-durchschreitenden Engels; oben über dem Fenster das gitterumschlossene Gefängniß, der lichtstrahlende Engel ruft den mit Ketten beladenen Apostel zur Freiheit; an der linken Schmalseite die Flucht des Apostels, der Engel geleitet ihn durch die schlafenden Wächter. Es ist üblich, diese Darstellung auf die Befreiung Leo's X. aus seiner Gefangennehmung bei Ravenna zu deuten. Eine folgenlose bio-graphische Episode inmitten der höchsten kirchlichen Ideen? Die Rettung und Befreiung Petri ist das Symbol der Rettung und Befreiung der Kirche selbst. Schon auf altchristlichen Sar-kophagen erscheint diese Darstellung in dieser allgemeineren sym-bolischen Bedeutung. Ubi Petrus, ibi ecclesia (Ambros. in Psalm. 40).

Jedoch der Krieg gegen den äußeren Feind, der Krieg gegen Frankreich, ist nur die eine Seite des mächtigen Zeitbildes.

Gleichzeitig mit den französischen Kriegen entflammte der Kampf gegen die inneren Feinde der Kirche, gegen die immer mehr sich verbreitende Freigeisterei, gegen die klar erkannten vorhandenen

kirchlichen Schäden und Mißbräuche, gegen die schreckhaft wachsende Zuchtlosigkeit der Geistlichkeit.

Nicht blos Luther war entsetzt über die Ungeistlichkeit der italienischen Geistlichen, auch Erasmus nennt sie in einem bekannten Brief an Alberto Pio Bacchanten der Gotteslästerung. Eine Bulle Leo's X. aus dem Jahr 1514 (Harduin. Conc. 9, S. 1747 ff.) beklagt und bestraft die fluchwürdige Religionsspötterei Derer, die den Namen Gottes und der Heiligen schändlicher Witzelei preisgeben, (quicunque Deo palam seu publice maledixerit contumeliosisque atque obscoenis verbis Dominum nostrum Jesum Christum vel gloriosam virginem Mariam ejus genitricem expresse blasphemaverit).

Der Widerstand konnte nicht ausbleiben. Es ist Thatsache, daß die Gegenströmung gegen den überwuchernd weltlichen Zug der humanistischen Bildung weit früher anhebt, als man gewöhnlich annimmt. Je schamloser am päpstlichen Hof die humanistische Leichtlebigkeit und Genußfreude ihr Wesen trieb, um so tiefer empfanden ernste Gemüther die Nothwendigkeit der Einkehr und Umkehr. Der erste Anstoß ging von den Anhängern Savonarola's aus; es ist ein tief bedeutsames Zeichen der Zeit, daß Raffael es wagen durfte, im Prachtgemach des päpstlichen Palastes ihn mitten unter die Heiligen der Disputa zu stellen. An der Spitze der neuen Apostel Savonarola's steht Gianfrancesco Pico della Mirandola, der Neffe des Platonikers Giovanni's Pico. Nicht nur, daß sein berühmtestes Werk eine Lebensbeschreibung Savonarola's ist; all sein Denken und Empfinden wurzelt in der von Savonarola gestellten Forderung, von der Scheinweisheit der alten Philosophie wieder zurückzukehren zu der Quelle des reinen christlichen Glaubens. Er, der von Plato ausgegangen war und unter den neulateinischen Dichtern einen guten Klang hat, erhebt schon in seinen ersten Schriften (1496), in der Schrift De morte Christi et propria cogitanda, die Savonarola gewidmet ist, und in der Schrift De studio divinae

et humanae philosophiae den Mahnruf, daß der Ruhmesname eines Philosophen Keinem zukomme, der nicht vor Allem ein aufrichtiger und strenger Christ sei, daß Gott nicht durch die Spitzfindigkeiten der Dialektik, sondern durch die fromme Einfalt des Glaubens die Menschen erlöse; in der Schrift De fide et ordine credendi theoremata, deren Druck, wie die Schlußworte sagen, am 22. December 1506 beendet wurde, entwickelt er in einer langen Reihe festformulirter Sätze, daß der Glaube, durch welchen der Mensch zur Seligkeit komme, nicht durch die menschliche Vernunft, sondern einzig und allein durch die Gnade Gottes zu erlangen sei. Und ebenso ist es lediglich auf die Einwirkung Savonarola's zurückzuführen, wenn Hadrian Castellesi, der Cardinal von Corneto, selbst ein gefeierter Humanist, 1507 eine Schrift schrieb „De vera philosophia ex quatuor doctoribus Ecclesiae", welche die humanistische Bildung mit den Aussprüchen der vier Kirchenväter bekämpfte, die Fabeln der alten Dichter als eitel Teufelsspeise zurückwies und Plato und Aristoteles wieder in die Hölle versetzte. Die Philosophen sind lediglich die Patriarchen der Ketzer; weidet in der heiligen Schrift und höret die Stimme der Hirten. Auch Aegidius von Viterbo, der wenige Jahre nachher einer der einflußreichsten Vorkämpfer der kirchlichen Reform wurde, bekundet sich als ein Anhänger Savonarola's; so lange er Prediger war, wählte er mit Vorliebe seine Texte aus der Offenbarung Johannis und enthüllte unter deren räthselvollen Bildern ganz in Savonarola's Weise die vergangenen Triumphe der Kirche und ihre gegenwärtige Bedrängniß. Bis in die untersten Volksklassen erstreckte sich diese Bewegung. In Florenz bildeten Pietro Bernardino, ein fünfundzwanzigjähriger junger Mann von niedriger Herkunft, und ein Eremit, Hieronymus von Bergamo, aus den Anhängern Savonarola's neue Secten, die in Kultus und Wandel nach der Einfachheit des Urchristenthums zurückstrebten (C. Höfler, Bair. Akad. 1846, Bd. 4, Abth. 3, S. 29 ff.). Und zu übersehen ist nicht, daß schon jetzt die strengeren spanischen

Ansichten, wie sie unter den katholischen Königen Ferdinand und Isabella und unter dem großen Cardinal Ximenes zu fester Durchbildung gekommen, auch in Italien immer mehr Eingang gewinnen. Alberto Pio, der Fürst von Carpi, der früher Aristoteliker gewesen und auf dessen Kosten Aldus Manutius die große Aristotelesausgabe gedruckt hatte, berief 1505 den Spanier Montesdoca nach Carpi, 1512 Sepulveveda; und schon holen sich Contarini und Caraffa ihre Bildung aus Spanien. Wir hören wieder von erneutem Studium der Scholastik.

Auch unter den Stimmführern des Lateranischen Concils zeigt sich dieser Umschwung bereits überall. Wohl dringt Aegidius von Viterbo in seiner feierlichen Eröffnungsrede auf die Fortführung des französischen Krieges; aber eben so sehr und noch mehr dringt er auf die Schärfung der Waffen, die der Kirche allein angehören, auf die Reinheit und Verjüngung des kirchlichen Geistes. Die gleiche Gesinnung in allen anderen Reden und Predigten, welche den einzelnen Sitzungen vorausgeschickt werden. Verhandlungen über die herrschende Verkäuflichkeit der geistlichen Stellen, über die Ausschreitungen der materialistischen Philosophie. Namentlich aber wurde die geistlichere Umbildung der Geistlichen, die Unerläßlichkeit strengerer Priestererziehung fortan im Concil eine der brennendsten Fragen.

Wenigstens das offizielle Kirchenthum wurde jetzt wieder strenger und selbstbewußter.

Die Messe von Bolsena, noch unter Julius II. gemalt, ist die malerische Ausgestaltung dieses inneren Kampfes und dieses inneren Sieges der Kirche.

Raffael knüpft an die Legende an, welche einst der Grund der Stiftung des Fronleichnamfestes geworden war; aber er dichtet sie um und vertieft sie. Die ursprüngliche Fassung der Legende, wie sie Raffael vorfand, wird in Raynaldi's Annalen (Th. 14. a. 1264. n. 26, S. 106) erzählt. Als 1264 Papst Urban IV. in Orvieto residirte, hatte im nahen Bolsena ein Priester nach der Vollziehung

des Sacramentes einen Bluttropfen aus dem Kelch auf das Corporale (Hostientuch) vergossen; um seine Nachlässigkeit zu verheimlichen, wickelte er das Tuch in Falten, das Blut aber drang durch alle Falten des Tuches hindurch, und in den Falten drückte sich die Gestalt der Hostie aus. Der Bericht setzt hinzu, der Papst habe zur Feier dieses Wunders das Fronleichnamsfest besonders darum angeordnet, um den erkalteten Glauben neu zu beleben, die Gottlosen mit Schaam zu erfüllen, die Frömmigkeit der Guten zu stärken. Es ist von genialstem Tiefsinn, daß Raffael in seiner Darstellung das Wunder der Legende in das Wunder der blutenden Hostie umgestaltet und den Priester selbst zum Zweifelnden und nun wunderthätig Bekehrten macht und daß er das Wunder in Gegenwart und auf das Gebet des höchsten Hauptes der katholischen Christenheit geschehen läßt; Raffael gewinnt durch diese Umbildung eine Kraft und Deutlichkeit des Grundmotivs und eine dramatisch ergreifende Gegenüberstellung der tiefen Erregung und Beschämung des jungen Priesters und der festen gläubigen Zuversicht des Papstes, von welcher die Legende selbst noch nicht den leisesten Keim hat. Und um den unmittelbaren Zeitbezug auch hier wieder eindringlich hervorzuheben, hat Raffael auch hier wieder dem Papst die Portraitzüge Julius' II. gegeben. G. Kinkel hat in einer verdienstlichen Untersuchung (Mosaik. S. 161 ff.) eine stattliche Fülle von Sagen nachgewiesen, welche aus Kunstwerken entstanden sind. Diesen Sagen ist die Messe von Bolsena beizufügen. Jetzt liest man überall die Legende, nicht wie sie ursprünglich lautete und wie sie Raffael vorfand, sondern wie er sie tiefsinnig umbildete.

Mit den Wandbildern stehen auch in der Stanza d'Eliodoro, ebenso wie in der Stanza della Segnatura, die Deckenbilder des Kreuzgewölbes in engster Wechselbeziehung.

Ueber der Züchtigung Heliodor's Moses vor dem feurigen Busch; gleichwie der Herr einst Moses verkündete, daß er das Volk Israel's aus der Aegypter Hand erretten werde, so wird er auch jetzt die Kirche aus ihrer Noth erretten. Ueber der Messe von Bolsena

das Opfer Israels; es ist das althergebrachte Symbol der heiligen Eucharistie. Ueber der Umkehr Attila's Noah dem Herrn für seine Errettung dankend; das Symbol Derer, die treu zu Gott halten. Ueber der Befreiung Petri der Traum Jacob's von der Himmelsleiter; die Wahl dieser Darstellung ist der sicherste Beweis, daß hier ursprünglich die auf der Pariser Handzeichnung erhaltene apokalyptische Vision als Wandbild gedacht war.

Wenn es das Herz ist, das den Redner beredt macht, so liegt in jedem Strich dieser großen cyklischen Composition die Gewißheit, daß Raffael auch hier in der Stanza d'Eliodoro noch mit vollster Seele in seiner Aufgabe aufging. Tendenzbilder aus den nächsten Zeitwirren geschöpft, und doch überall festeste schlichte Thatsächlichkeit, freie unbefangene Gestaltung des Motivs aus seiner eigenen inneren Nothwendigkeit. Ja Raffael ist an diesen Aufgaben zu einer für ihn neuen Stilweise erwachsen. Der scharfe Gegensatz der siegenden kirchlichen und der unterliegenden weltlichen Mächte führte zu einer dramatischen Bewegtheit der Composition und zu einer individualisirenden Durchbildung der Charakterzeichnung, die man hauptsächlich im Auge hat, wenn man sagt, Raffael habe in der Stanza d'Eliodoro sich zum ersten Mal den rein malerischen Stil erobert. Und der Größe Raffael's thut es wahrlich keinen Eintrag, sondern es bezeugt nur seinen tiefen Ernst und seinen nach allen Seiten ausgreifenden Bildungseifer, wenn wir erkennen, daß auf diese Erweiterung und Vertiefung seiner Auffassung und Formengebung wesentlich die großen Anregungen eingewirkt haben, welche die eben vollendeten Deckenbilder Michelangelo's in der benachbarten Sixtinischen Kapelle boten. Ohne die von Michelangelo geschaffenen Typen wäre der Gottvater in der Darstellung des feurigen Busches und im Dankgebet Noah's ebensowenig möglich gewesen wie der gleichzeitige Jesaias in S. Agostino. Und durch Michelangelo wird jetzt in Raffael zugleich eine Seite der Phantasie erweckt, welche bisher in ihm noch unthätig geschlummert hatte, und welche doch fortan der innerste Kern

und die treibende Kraft vieler seiner gewaltigsten Erfindungen wurde, die Poesie des geheimnißvoll plötzlich hervorbrechenden Dämonischen. Raffael betrat ein ihm völlig neues Darstellungsmotiv, als er den urplötzlich mit Sturmeseile herandrängenden himmlischen Reiter und die ihn begleitenden rutheschwingenden, die Erde kaum berührenden Racheengel als das Grundmotiv der Tragödie des gewaltsam niedergeschmetterten Heliodor schuf.

Die Stanza dell' Incendio und der Constantinssaal.

Ein Brief Raffael's an seinen Oheim Ciarla vom 1. Juli 1514 bezeugt, daß die Ausmalung der Stanza dell' Incendio schon im Frühjahr 1514 begann; nach einem Brief Bembo's an Bibbiena vom 19. Juli 1517 (Op. 3, 14) war sie in der ersten Hälfte des Jahres 1517 bereits beendet.

Auch hier wieder der engste Zusammenhang der Aufgaben mit den auf die nächsten Tagesereignisse bezüglichen Concilsverhandlungen; und auch hier wieder diese nächsten Tagesereignisse dargestellt in geschichtlichen Parallelen, die mit Rücksicht auf den Namen Leo's X. der Geschichte Leo's III. und Leo's IV. entnommen sind.

Daher der streng kirchliche und hierarchische Geist, der in diesem Zimmer ausschließlich die Sprache führt. Das Concil steigerte sich von Tag zu Tag in seinen dogmatischen und kirchenpolitischen Forderungen.

In den beiden ersten Bildern, welche in den Jahren 1514 und 1515 ausgeführt wurden, im Hauptbild des sogenannten Burgbrandes, das der Stanza dell' Incendio den Namen gegeben hat, und in der Besiegung der Sarazenen bei Ostia, die Verherrlichung des

dogmatischen Grundbegriffs der Kirche. Die Kirche ist die eine, heilige, katholische, apostolische.

Man hat die Darstellung des Burgbrandes ein historisches Genrebild genannt; und gewiß ist, daß die glänzende malerische Ausführung die Gestalten des Vordergrundes, die Gestalten der Bedrängten und Rettenden, mit der sichtlichsten Vorliebe behandelt. Aber das Grundmotiv ist trotzalledem nicht die Feuersbrunst, sondern der wunderthuende Papst, die Beschwichtigung der die Vorstadt Borgo verheerenden Feuersbrunst durch das Gebet und das Kreuzeszeichen des Papstes Leo's IV. Es ist die Hinweisung auf die im Begriff der Heiligkeit der Kirche liegende Unverlierbarkeit der göttlichen Wunderkraft der Kirche.

Der Ursprung und Zweck des Bildes liegt in der achten Sitzung des Lateranischen Concils vom 18. December 1513, die gegen die Ausschreitung der Materialisten gerichtet war, denen, wie Pietro Pomponazzi offen aussprach, der Glaube an das wunderthätige Eingreifen übernatürlicher Gnadenmittel nur als leerer und thörichter Wahn galt.

Und wie das Bild des Burgbrandes hervorgegangen ist aus dem dogmatischen Begriff der in der Kirche liegenden Heiligkeit, so das Bild vom Sieg Leo's IV. über die Sarazenen bei Ostia aus dem dogmatischen Begriff der kirchlichen Einzigkeit und Allgemeinheit und der aus diesem Begriff folgenden Christenpflicht des Kampfes gegen die Ungläubigen. Je siegreicher und unaufhaltsamer eben jetzt unter Selim I. die Türken über Europa hereinbrachen, um so eifriger und unablässiger mahnte das Lateranische Concil, besonders die sechste und siebente und achte Sitzung (1513), an die dringende Nothwendigkeit einer allgemeinen Coalition der christlichen Fürsten. Auch hier trägt Leo IV. wieder die Züge Leo's X.; ja die unmittelbare Zeitbeziehung wird noch bestimmter ausgesprochen durch die neben ihm stehenden Portraitgestalten der Cardinäle Giuliano de' Medici und Bibbiena. Es ge-

schah mit feinster Berechnung, daß die ruhige Würde des Papstes, der seinen Blick dankend zum Himmel erhebt, auf die Unwiderstehlichkeit der Kirche deutet. In der auf der Bibliothek zu Dresden befindlichen Handschrift einer Geschichte der Päpste von Aegidius von Viterbo, dem berühmten Augustinergeneral, heißt es im Leben Leo's X., der Sieg Leo's über „Mahumethis bestia“ sei offenbarte Gewißheit, denn es stehe geschrieben in der Offenbarung Johannis (5, 5), daß siegen werde der Löwe (Leo) aus dem Stamm Juda.

In den beiden letzten Bildern aber, deren Entstehung in die Jahre 1516 und 1517 fällt, in der Krönung Karl's des Großen und im Reinigungseid Leo's III., die Verherrlichung der in ihren Ansprüchen immer mehr sich steigernden Kirchenpolitik, die Verherrlichung der unumschränkten Gewalt und Machtvollkommenheit des Papstthums, der unbedingten Ueberordnung der Kirche über die weltliche Macht.

Wieder mythische Spiegelungen der nächsten Gegenwart und Wirklichkeit.

Tiefgreifende Ereignisse hatten sich so eben vollzogen. Der Schluß des Jahres 1515 hatte dem päpstlichen Stuhl glänzende Siege gebracht. Am 1. Januar 1515 war Ludwig XII. gestorben. Franz I., sein Nachfolger, ein dreiundzwanzigjähriger junger Herrscher voll brennenden Ehrgeizes, hatte die alten französischen Eroberungspläne sogleich wieder aufgenommen. Er hatte am 14. September 1515 den gewaltigen Sieg von Marignano erkämpft. Das Herzogthum Mailand stand wieder unter seiner Herrschaft, der Weg nach Rom war geöffnet; es lag in seiner Macht, der Herr Italiens zu werden. Und wieder war es dem Papst gelungen, durch die Klugheit und Umsicht der diplomatischen Verhandlungen auch diese Niederlage wieder zum durchgreifendsten Erfolg zu gestalten. Am 11. December 1515 erfolgte eine persönliche Zusammenkunft des Königs Franz I. und des Papstes Leo X. in Bologna. Vier

15*

Tage verhandelten sie im freundlichsten persönlichen Verkehr. Das Ergebniß war, daß der Papst dem Bündniß mit dem Kaiser entsagte, Parma und Piacenza preisgab, und mit dem König ein Schutz- und Trutzbündniß schloß, der König aber, der in Anbetracht der inneren Zustände Frankreichs einen allgemeinen Weltkrieg vermeiden wollte, in die Aufhebung der die Sonderrechte der gallicanischen Kirche begründenden pragmatischen Sanction willigte. An die Stelle der pragmatischen Sanction trat das Concordat von 1516 (Harduin, Conc. 9, 1867), das sich dem König allerdings dadurch empfahl, daß es ihm in Frankreich die Besetzung der höchsten geistlichen Stellen sicherte und also die bisher oft so widerspenstige französische Geistlichkeit von ihm abhängig machte, das aber die Sonderstellung und Unabhängigkeit der gallicanischen Kirche völlig vernichtete und die gallicanische Kirche wieder unter die unbedingte Oberherrlichkeit des Papstes zurückführte. Leo X. hatte erreicht, was Julius II. in unausgesetzten Kämpfen vergeblich erstrebt hatte. Der Sieg war um so bedeutender, je allgemeiner eben jetzt überall die Staatsgewalten nach möglichster Selbständigkeit der Landeskirchen rangen. Das schismatische Aergerniß, dessen vornehmste Quelle die gallicanische Kirche gewesen war, war unterdrückt. Die kirchliche Allgewalt des Papstes war entschieden.

In der elften Sitzung des Lateranischen Concils, am 19. December 1516, wurde das neue Concordat verkündet. Diese Sitzungsberichte (Harduin, Concil. 9, S. 1802 ff.) muß man lesen, um lebendig nachzuempfinden, von welchem stolzen Selbstgefühl der Papst und die hohen Kirchenfürsten erfüllt waren.

Nie hatte sich das Papstthum mächtiger, nie unumschränkter gefühlt. Was Peter Flores, der Bischof von Castellamare, bei der Eröffnung des Conclaves, in welchem Leo X. erwählt wurde, verlangt hatte, das imperium totius orbis, das liberum jus in omnes gentes, das cum Deo commune coelorum arbitrium, schien sich erfüllt zu haben.

Man ahnte nicht, daß eben jetzt in der ernsten Gemüthsinnerlichkeit eines unscheinbaren deutschen Mönches der Gedanke einer Reform wühlte, die für die Macht und Einheit der Kirche verhängnißvoller wurde als je eine andere.

Raffael's Fresken sind der künstlerische Ausdruck der hochfliegenden Machtansprüche des neu erstarkten Papstthums, der Vollgewalt der Kirche, der Majoritas ecclesiae.

Es ist überraschend, zu sehen, wie die Themata der beiden letzten Fresken entstanden sind.

Kann ein Zweifel sein, daß der feste und urkundliche Aufschluß über Entstehung und Absicht dieser Fresken in der feierlichen Ansprache liegt, mit welcher Leo X. in der elften Sitzung des Concils (Harduin, a. a. O., S. 1830) die Aufhebung der pragmatischen Sanction verkündete? Diese Verkündigung war die Wiedereinsetzung der berühmten und berüchtigten Bulle Unam sanctam, welche Bonifacius VIII. im November 1302 gegen Philipp den Schönen, König von Frankreich, erlassen hatte.

Raffael hatte die Aufgabe, die wichtigsten kanonischen Bestimmungen dieses Grundgesetzes der päpstlichen Kirchenpolitik in entsprechenden geschichtlichen Thatsachen vorzuführen.

Die Bulle Unam sanctam (Raynald Annal. eccl., Th. 14. a. 1302. Nr. 13., S. 564) zerfällt in zwei Theile.

Im ersten Theil der Bulle die Darlegung der unbegrenzten Oberhoheit der Kirche, der von Gott eingesetzten Ueberordnung der Kirche über den Staat, der potestas ecclesiae in temporalia.

Zwei Schwerter sind in der Gewalt der Kirche, ein geistliches und ein weltliches. Wie das Himmlische über dem Irdischen, so steht das geistliche Schwert über dem weltlichen. Das geistliche Schwert wird unmittelbar von der Kirche, das weltliche Schwert mittelbar für die Kirche gehandhabt; das geistliche Schwert von der Hand des Priesters selbst, das weltliche Schwert zwar von der Hand der Könige und Krieger, aber nach dem Wink und nach der

Zulassung des Priesters. Es muß aber das Schwert unter dem Schwert sein, und die weltliche Macht unter der geistlichen. „Uterque in postetate ecclesiae, spiritualis scilicet gladius et materialis; sed is quidem pro ecclesia, ille vero ab ecclesia exercendus, ille sacerdotis, is manu regum et militum, sed ad nutum et patientiam sacerdotis. Oportet autem gladium esse sub gladio et temporalem auctoritatem spirituali subjici potestati."

Und im zweiten Theil der Bulle die Darlegung, daß eben wegen dieser unbegrenzten Oberhoheit der Kirche allerdings die weltliche Macht unter der geistlichen Gewalt und Jurisdiction stehe, nicht aber die geistliche unter der weltlichen. Die Gewalt der Kirche ist selbstständig, abgeschlossen in sich. Der niedere Geistliche steht unter dem höheren Geistlichen, der höchste Geistliche steht unter Gott allein. „Ergo si deviat terrena potestas, judicabitur a potestate spirituali; sed si deviat spiritualis, minor a sua superiori, si vero suprema, a solo Deo, non ab homine poterit judicari."

Zuletzt der schneidende Schlußsatz: Wir erklären und bekunden, daß aus Nothwendigkeit des Heils dem römischen Papst jede menschliche Creatur unterworfen ist. „Porro subesse Romano Pontifici omnem humanam creaturam declaramus dicimus et definimus omnino esse de necessitate salutis."

Der erste Theil der Bulle, die Lehre von der unbegrenzten Oberhoheit der Kirche über den Staat, der potestas ecclesiae in temporalia, ist das Thema des Fresko von der Krönung Karl's des Großen.

Und der zweite Theil der Bulle, die Lehre von der Unstatthaftigkeit der weltlichen Jurisdiction über das Kirchliche, das sogenannte privilegium fori et immunitatis, ist das Thema des Fresko vom Reinigungseid Leo's III.

Gewöhnlich wird die Darstellung der Krönung Karl's des

Großen durch Leo III. als eine persönliche Huldigung Leo's X. für Franz I. betrachtet. Karl der Große trägt die Züge Franz I., Leo III. die Züge Leo's X.; Franz I. trachtete nach der Kaiserkrone, Leo X. begünstigte diese Wünsche. Allein der eigenste Gehalt des Bildes ist doch die Krönung selbst, die Empfangnahme der Kaiserkrone aus der Hand des Papstes. Der Kaiser ist der investirte erste Diener, das Schwert und das Schild der Kirche. Unter dem Bild die Inschrift: „Carolus Magnus Ro. Ecclesiae ensis clypeusque."

Ebenso unzweifelhaft ist der Sinn des Fresko von Leo's III. Reinigungseid. Die Geltung des Vergangenen für die Gegenwart ist auch hier wieder durch die Portraitzüge Leo's X. ausgesprochen. Als Leo III. in seinen Streitigkeiten mit den Römern vor Gericht gezogen war, weigerten sich, obgleich Karl der Große selbst den Vorsitz führte, die Bischöfe, über den Papst Urtheil zu sprechen; denn über den Papst sei Niemand Richter. „Nos sedem Apostolicam, quae est caput omnium Dei ecclesiarum, judicare non audemus; nam ab ipsa nos omnes et vicario suo judicamur, ipsa autem a nemine judicatur. (Anast. Vita Leonis III. n. 374.) Zuletzt aber leistete Papst Leo III. freiwillig den Eid seiner Unschuld; die Eidesformel sagt ausdrücklich: „von Niemand genöthigt, noch von irgendeinem Gesetz gezwungen, sondern aus freiem Willen und ohne die Absicht, den Nachfolgern und Mitbischöfen dies als Gebrauch oder Gebot der Kirche aufzuerlegen." Freilich vermochte selbst ein Raffael diese eigenste Bedeutung des Bildes nicht zu klarem Ausdruck zu bringen. Wie wäre das Nichtrichtenwollen der Bischöfe, wie wäre die als das Wesentlichste hinzustellende Freiwilligkeit der Eidesleistung malbar gewesen? Die erklärende und ergänzende Inschrift lautet: „Gottes, nicht des Menschen ist es, über Bischöfe zu richten; Dei, non hominis est, episcopos judicare."

Mit diesen Hauptbildern übereinstimmend Verherrlichung der hierarchischen Kraft und Macht auch in den Nebenbildern.

Oben an der Decke die aus älterer Zeit stammenden Darstellungen. In den Bildern der Fensterleibungen die Berufung Petri und sein Martyrium in Rom (Petrus und der Fischzug, Weide meine Schaafe, Simon der Magier und Petrus vor Nero, Domine quo vadis). In den Sockelbildern, die nach Vasari's Bericht (10, 88) wahrscheinlich von Giulio Romano entworfen wurden, die hervorragendsten fürstlichen Schirmherren der Kirche.

Um dieselbe Zeit, als Raffael diese Fresken malte, schrieb Sadolet im Auftrag des Papstes sein Sendschreiben an Franz I. über die biblische Lehre von den zwei Schwertern (Op. 3, S. 377); und wenige Jahre nachher schrieb in gleichem Sinn, gegen Luther gerichtet, Silvestro da Prierio seine Schrift De juridica et irrefragabili veritate Romanae Ecclesiae Romanique Pontificis. (Roccabertic Biblioth. max., Bd. 19, S. 227 ff.)

Folgerichtig entstand jetzt auch der Gedanke des Constantinssaales.

Die Schilderung der Macht der Kirche und des Papstthums sollte begründet und ergänzt werden durch die Schilderung der Erhebung des Christenthums zur Staatsreligion und der Stiftung des Kirchenstaates.

Aus einem Brief Sebastiano's del Piombo an Michelangelo vom 27. October 1520, welchen Aurelio Gotti in seinem Leben Michelangelo's (Th. 1, S. 138) mitgetheilt hat, ist bekannt, daß Raffael in zwei Bildern die Erscheinung des Kreuzes und die Constantinsschlacht malen wollte, in zwei anderen aber die Vorführung der Gefangenen, und der Versuch Constantin's, seinen kranken Körper durch das Baden im Blut unschuldiger Kinder zu heilen. Nur die Rücksicht auf malerische Motive kann Raffael zu den letzten beiden Stoffen geführt haben. Es war die Festhaltung und Fortbildung der einheitlichen Grundidee, wenn Clemens' VII. bei der Ausführung Giulio Romano den Auftrag ertheilte, die von Raffael geplanten

Schlußbilder durch die Darstellung der Taufe Constantin's und der Schenkung Roms zu ersetzen.

Wer wäre diese wunderbaren Räume der Vaticanischen Stanzen durchschritten, ohne schmerzlich zu empfinden, daß die Stanza dell' Incendio und der Constantinssaal an künstlerischer Vollendung weit abstehen von der unvergleichlichen Gedankentiefe und Gestaltungskraft der Stanza della Segnatura und der Stanza d'Eliodoro. In der Darstellung des Burgbrandes und, wie die erhaltenen Entwürfe beweisen, in der Darstellung der Kreuzeserscheinung und der Constantinsschlacht reizte den Künstler die stilgewaltige Entfaltung seiner anatomischen Bravour und seiner neugewonnenen hochgesteigerten dramatischen Kraft; aber für die pfäffische Engherzigkeit und Herrschsucht, welche zu rechtfertigen und zu verherrlichen sein Auftrag war, konnte er kein Herz gewinnen. Eben jetzt stand Raffael auf der Höhe seiner Meisterschaft; und in diesem stolzen Selbstgefühl sollte er an Aufgaben gekettet sein, die ihm innerlich widerstrebten? Selbst den mächtigsten dieser Bilder, selbst dem Burgbrand und der Constantinsschlacht, fehlt der lebendige persönliche Hauch, die hochgestimmte Innerlichkeit, die allein aus der begeisterten Liebe quillt; die Ausführung überließ er, umdrängt von lockenderen Aufgaben, sorglos seinen Schülern.

Ein gutes Stück Weltgeschichte, eine der entscheidensten Epochen der modernen Bildung, liegt in der Geschichte der Vaticanischen Stanzen. Und es ist überaus denkwürdig, daß sich die Grenzlinie so scharf abhebt, wo die schöne reine Seele Raffael's mit vollster Liebe und Begeisterung weilt und wo sie sich mit unwillkommenen Zumuthungen nur äußerlich abfindet.

Die Visionsbilder.

Heil. Cäcilia. Vision Ezechiel's. Sixtinische Madonna. Transfiguration.

Das Pfäffische und herrschsüchtig Hierarchische wies Raffael unmuthig von sich ab, das bekunden die Bilder der Stanza dell' Incendio unwiderleglich. Aber das erhöhte religiöse Leben, wie es seit der Eröffnung des Lateranischen Concils in immer weitere Kreise drang, fand im Schöpfer der Disputa den lebhaftesten Wiederhall.

Aegidius von Viterbo, Gianfrancesco della Mirandola, Alberto Pio von Carpi, die Führer der neuen Bewegung, waren die Freunde seiner Freunde. Wie oft mochte Raffael bei Sadolet und Bembo und Castiglione mit ihnen persönlich zusammentreffen!

Es war die Zeit der höchsten Kraft Raffael's. Seine Erfindung wurde immer beweglicher und allseitiger, seine Thätigkeit immer rastloser.

Eben jetzt entstehen wieder einige Madonnenbilder, welche die heilige Familie in der Fülle lieblichster und idealster Menschlichkeit und Weltfreude darstellen wie vor Allem die herrliche Madonna della Sedia. Eben jetzt entstehen die heiter anmuthsvollen biblischen Bilder der Vaticanischen Loggien und die unvergleichlichen Tapetencartons, deren feste ruhige Gegenständlichkeit und psychologische Tiefe und Wahrheit wohl das Höchste großen historischen Stils ist. Ja eben jetzt wendet sich Raffael begeisterter als je zugleich zu mythologischen Stoffen; er entwirft die Bilder im Badezimmer Bibbiena's, er dichtet für die Villa Agostino Chigien die dithyrambische Darstellung der Galathea und die reizvollen Darstellungen aus der Fabel von Amor und Psyche. Und eben jetzt übernimmt er den Bau von St. Peter und überwacht mit wärmster Theilnahme die Ausgrabung der Trümmerwelt des antiken Roms und

plant die weitgreifendsten Wiederherstellungsversuche. Und doch schafft und malt er in derselben Zeit eine Reihe der gewaltigsten Oelbilder, die insgesammt eine gesteigerte Erregung des religiösen Gefühlslebens, eine tief innere Sehnsucht nach dem geheimnißvoll Ueberirdischen, nach dem Wunderthätigen und Visionären zeigen, die seinem früheren Denken und Schaffen völlig fremd gewesen.

Wir stehen vor einer höchst denkwürdigen Wendung. Das dämonisch Visionäre ist einer der hervorstechendsten Züge in Raffael's letzten Lebensjahren.

Die Wendung beginnt zuerst in der Madonna di Foligno, die sicher im Jahr 1511 gemalt ist. Oben auf Wolken thronend und von einer Engelsglorie umgeben die Jungfrau mit dem Gotteskind; unten anbetende Heilige, Johannes der Täufer, der heilige Franz von Assisi, der heilige Hieronymus und der fromme Donator Sigismondo Conti, andächtig und in frommer Verzückung zu der himmlischen Erscheinung aufblickend; in der Mitte, mit beiden Händen die Widmungstafel haltend, ein wunderholder Engelsknabe, der das bewegte Leben der Composition harmonisch abschließt und das erregt Ekstatische der Grundstimmung durch den Zauber seines kindlichen Seelenfriedens ergänzt und mildert. Aber noch stehen wir in der Madonna di Foligno auf festem menschlichem Boden. Der landschaftliche Hintergrund ist sogar sehr sorgfältig ausgeführt, der Komet am Himmelszelt deutet auf bestimmte Zeitbeziehung. Die Madonna ist noch mehr Mutter als Himmelskönigin; das Christuskind ist von herzgewinnender Anmuth, aber ohne überirdische seelenhafte Größe.

Um dieselbe Zeit kehrt die Madonna del Pesce wieder zurück zu dem altgeheiligten Typus der kirchlichen Gnadenbilder.

Besonders aber seit den Jahren 1514 und 1515 ringt diese vertiefte religiöse Empfindung nach immer reicherer und ausdrucksvollerer Gestaltung. Das Dämonische, das Visionäre, wird vorwaltend.

Es ist eine empfindliche Lücke der kunstgeschichtlichen Ueberlieferung, daß die Entstehungszeit der einzelnen Bilder so höchst schwankend und unsicher ist.

An der Spitze dieser Visionsbilder steht die heilige Cäcilia in Bologna. Obgleich bereits 1513 bestellt, ist dies Bild doch schwerlich vor 1516 zur Ausführung gekommen; Vasari berichtet, daß Francesco Francia starb, kurz nachdem er dies Bild gesehen.

Oben von Wolken umrahmt, in lieblichster Innigkeit singende Engel; unten eine hoheitsvoll mächtige Gruppe von fünf Heiligen, in hingerissener Begeisterung den himmlischen Tönen lauschend. In der Mitte dieser Gruppe die heilige Cäcilia; schon längst hat sie sich der weltlichen Musik abgewendet, die Instrumente liegen wirr am Boden, aber auch die Orgel, die sie in ihren Händen hält, muß verstummen, wo überirdische Chöre erklingen. Und dasselbe still innige Entzücken, in verschiedenen Abstufungen und Spiegelungen, im tiefsinnenden Paulus, im Evangelisten Johannes, im heiligen Augustinus, in der heiligen Magdalena. Eine Darstellung des über alle irdische Beschränkung Hinausgehobenseins, die um so ergreifender wirkt, je meisterlicher es der Künstler verstanden hat, den tief innigen Seelenausdruck innerhalb der stilvollsten Formenhoheit zu halten und die reiche Gluth und Pracht der Farbe, die für dies eigenartig musikalische Bild unbedingt erforderlich war, zu tief innerlichster seelenvoller Harmonie zu stimmen.

Sodann die Vision Ezechiel's.

Ein kleines Bild, fast miniaturartig. Der Eindruck des geheimnißvoll Ueberirdischen, des wunderhaft Dämonischen wird gesteigert und vertieft, indem die Gestalten, trotz ihrer miniaturhaften Ausführung, in ihren Verhältnissen doch so durchaus collossal gedacht sind. Der tiefste lyrische Schwung ist der Grundzug. Gottvater, in der hohen Gestalt des antiken Zeusideals, mit mächtigem Sturmesbrausen aus dem Sonnenglanz des weitgeöffneten mit Cherubimköpfen übersäten Himmels in die düstere Erdentiefe herabschwebend, von Engeln

umgeben, thronend auf den symbolischen Thieren der Evangelisten, die Hände hoch zum Segen ausgebreitet. „Gleichwie der Regenbogen stehet in den Wolken, wenn es geregnet hat, also glänzte es um und um; dies war das Ansehen der Herrlichkeit des Herrn.“

Am mächtigsten die Sixtinische Madonna; vielleicht um 1515, wahrscheinlich um 1518 gemalt.

Die Sixtinische Madonna ist nicht nur das formengewaltigste Staffelbild Raffael's, sondern auch das gedankentiefste. Feierlich groß, eine plötzliche Wundererscheinung, schwebt sie aus dem lichtblauen Cherubimhimmel hervor, die hohe jungfräuliche Mutter Gottes, die Heilbringerin, das unnachahmlichste Urbild schönster und reinster Weiblichkeit und eben in dieser machtvollen Hoheit und Seeleninnigkeit wahrhaft göttlich. In ihren Armen das Gotteskind, das die Welt erlöst hat und das dereinst richten wird über die Lebendigen und die Todten. Ganz Kind, anmuthig bewegt; aber in dem festen und ruhigen, weiten und hellen Auge, das die natürliche Größe eines Kindesauges weit überschreitet, flammt das ergreifende Geheimniß des Ueberirdischen, die Weihe der göttlichen Sendung; die Stirn ist von tiefem Sinnen durchleuchtet; der ernste strenge Mund scheint aufs neue die erlösende Lehre verkünden zu wollen. Und zu den Füßen dieser gewaltigen Gotteserscheinung, aber ebenfalls nur traumhaft aus dem Wolkengrund hervortretend, einerseits der heilige Sixtus, eine fromme, fest durchgearbeitete Greisengestalt, andächtig vertrauensvoll emporblickend, mit der vorgestreckten Rechten aus dem Bild herausweisend, Gnade für die gnadenbedürftige Gemeinde erflehend, andererseits die heilige Barbara, von unbeschreiblicher Lieblichkeit, das Auge demüthig nach unten gewendet, wie geblendet von der unfaßbaren strahlenden Herrlichkeit, die sich da oben vor ihr aufgethan. Zuletzt unten auf die Brüstung aufgelehnt, die schwungvolle Linienführung der Composition harmonisch abschließend, die beiden holdseligen Engelsgesichter, zu dem Wunder wie zu einem Altgewohnten und Sichvonselbstverstehenden naiv neugierig emporschauend.

Dies Alles mit den denkbar schlichtesten Mitteln, einzig erreicht durch die feierlich hohe Plastik der Gestaltung, durch die anziehend lebensvolle und doch fast kreisförmig in sich abgeschlossene Anordnung, durch die einfach ruhige, bedeutsam kräftige Farbenbehandlung. Die Umrahmung durch Fensterpfosten und durch den halbaufgezogenen Vorhang sichert dem Ganzen den überwältigenden Eindruck des Uebernatürlichen, Wunderbaren, Visionären. Und in der That ist dieses Bild eine Art gotterfüllter Vision. Mit unbeirrbarer Sicherheit ist es sogleich auf den ersten Wurf gemalt, glühend warm aus der Seele gequollen; es hat sich zu diesem Wunderwerk noch keine Vorstudie gefunden.

Und die Transfiguration, das letzte Bild Raffael's.

Es ist jetzt erwiesen, daß sich Raffael ursprünglich mit der Darstellung einer Auferstehung trug (Windsorkatalog, S. 40 und Einleitung, S. 19). Oben der auferstandene Christus mit weitausgebreiteten Armen, in strahlender Glorie, umgeben von anbetenden Engeln und Cherubim; unten an dem in antiker Sarkophagform gebildeten Grab das erschreckte bewegte Leben der Wächter. Eine hochgestimmte Composition voll der wirksamsten dramatischen Gegensätze. Der Künstler vertauschte die Darstellung der Auferstehung mit der Darstellung der Verklärung, weil ihm dieses Motiv der Verklärung die Möglichkeit einer Gegenüberstellung des Irdischen und des Ueberirdischen bot, die das Motiv der Auferstehung nicht bieten konnte. Es ist, namentlich im vorigen Jahrhundert, über die Doppelhandlung der Transfiguration viel Streiten und Reden gewesen; aber die Doppelhandlung ist, wie in den großen Dramen Shakespeare's, aus der zwingenden Macht der tiefen einheitlichen Idee hervorgegangen, sie ist der eigenste Kern und Gehalt des gewaltigen Bildes. Daß der Künstler zwei Ereignisse, welche die Evangelisten als ein Nacheinander erzählen, kraft eigener genialster Eingebung in ergreifende Gleichzeitigkeit stellt, das zeigt am deutlichsten, welche Stimmung und Gesinnung es war, die er in dieser großartigen Composition

zu künstlerischer Gestaltung bringen wollte. Unten der Vater mit dem besessenen Knaben; die Jünger sollen den Teufel austreiben und sie können es nicht; zwei der Apostel selbst weisen nach oben, von wannen allein die Hilfe kommt. Oben aber auf dem Berg Christus mit Moses und Elias verklärt emporschwebend; Christus in übernatürlicher Größe, die Arme weit ausgebreitet, nach den Worten des Evangeliums sein Angesicht leuchtend wie die Sonne und seine Kleider weiß als ein Licht; die auserwählten drei Jünger, die ihn auf den Berg begleitet haben, geblendet und durchbebt von dem Schauer des Göttlichen. Hier unten das Leidende und Bedürftige, da oben das Wirksame und Hilfreiche. Es ist der Aufschrei der sündigen und gedrückten Menschheit und die Gewißheit und frohe Zuversicht der Erlösung durch den Glauben.

Die alte umbrische Glaubensinnigkeit, nur bewußter und durchgebildeter, freier und formengewaltiger. Diese Visionsbilder sind hohe Meisterwerke vollendetster Renaissancekunst.

Neben diesen Visionsbildern einige andere verwandte Erscheinungen, welche die sorgsamste Beachtung verdienen.

Jener scharf ausgesprochenen Wendung nach dem Uebernatürlichen und eigenartig Christlichen ist es ganz entsprechend, daß auch die Darstellungen der heiligen Familie nicht mehr, wie einst in der Florentiner und in der ersten römischen Zeit, das einfach Menschliche des Zusammen von Mutter und Kind darstellen, sondern das geheimnißvoll Unbegreifliche, das hochgestimmt Feierliche, das überwältigend Ehrfurchtgebietende. Die sogenannte Perle in Madrid und die große heilige Familie Franz' I. in Paris sind die tiefergreifenden Denkmale dieser veränderten Auffassung. Der Erzengel Michael und die heilige Margarethe werden als Ueberwinder des Teufels geschildert. Ja es drängen sich jetzt in Raffael's Phantasie Stoffe, denen er mit seinem wunderbaren Schönheitssinn bisher immer aus dem Wege gegangen. Es ist überaus bezeichnend, daß Raffael nie einen Christus am Kreuz gemalt hat; alle Zeichnungen

dieser Art, welche Raffael zugeschrieben werden, sind unächt (Windsorkatalog, S. 49). Aber eine Kreuztragung malt er jetzt mit Benützung des berühmten Blattes in Dürer's großer Passion, das sogenannte Spasimo di Sicilia, Christus unter der Wucht des Kreuzes zusammenbrechend. Selbst in das Märtyrerbild greift Raffael jetzt hinüber. Aus dieser Zeit stammt die Zeichnung des Kindermordes und das Frescobild des Martyriums der heiligen Cäcilia, früher das Martyrium der heiligen Felicitas genannt, im päpstlichen Lustschloß La Magliana.

Künstlerisch maßvolle Vorklänge der Ekstasen- und Martyrienbilder der Italiener und Spanier des siebzehnten Jahrhunderts.

Und das Bedeutsame ist, daß Raffael mit dieser Steigerung der religiösen Innerlichkeit nicht allein steht.

Tizian, der doch in seinem herrlichen Bild vom Zinsgroschen die Gestalt Christi und des Pharisäers im ächtesten Geist der Renaissance rein menschlich als den ergreifenden, tief psychologischen Gegensatz zwischen einer mild vornehmen Natur und verschmitzt lauernder Gemeinheit gefaßt und dargestellt hatte, malt um diese Zeit die beiden in der Nationalgallerie zu London befindlichen Bilder „Rast in Bethlehem" und „Noli me tangere", die in ihrer Empfindungstiefe und kirchlichen Feierlichkeit ganz wieder auf die Wege der alten Andachts- und Devotionsbilder zurückgehen. Und in den Jahren 1516—1518, genau in derselben Zeit, in welcher Raffael's Sixtinische Madonna entstanden ist, oder vielleicht, wie die Angaben in Lodovico Dolce's Aretino vermuthen lassen, sogar noch etwas früher, malt Tizian das gewaltige Bild der Himmelfahrt Mariä. Oben Gottvater in der himmlischen Glorie, die Arme weit ausgebreitet zum Empfang der emporschwebenden Himmelskönigin; auf jeder Seite ein Engel aus dem Cherubimchor herausschwebend, der eine das Diadem, der andere den krönenden Kranz hoch emporhaltend. In der Mitte die hohe königliche Gestalt der heiligen Jungfrau, umstrahlt von dem Lichtglanz der in malerischen

Halbkreis sie umfluthenden Engel, die sich jauchzend und jubelnd herandrängen, sie zu schauen und singend und musicirend ihre Größe zu preisen; die elastisch feine Bewegung des Körpers, das wallende rothe Gewand, der weitgebauschte wehende blaue Mantel bekunden, wie sicher und machtvoll sie durch die Wolkenschichten hindurchschwebt; fromm verklärt blickt sie hinauf zu Gott in fester Zuversicht, ihre Arme sind hoch emporgehoben in freudigem Erstaunen ob all der lichtumflossenen Herrlichkeit, ihr ganzes Wesen ist demüthige Freude, Wonne der errungenen Seligkeit. Und unten in den zwölf Aposteln die leidenschaftliche Gluth tief innerster Erregung, Alle begeistert emporschauend; „o daß kein Flügel mich vom Boden hebt, ihr nach und immer nach zu streben.“ Ein unvergleichlicher dithyrambischer Hymnus gotterfüllter Ekstase; wahrhaft berauschend in der unwiderstehlichen Gluth und Pracht der jubelnden Farbensymphonie, und doch so feierlich weihevoll in der einfach großen Plastik der Gestaltung und Anordnung.

Sebastiano del Piombo malt im Wetteifer mit Raffael's Transfiguration, unter der Einwirkung Michelangelo's, sein gewaltiges Bild von der Erweckung des Lazarus, die scharf betonte Apotheose der Wunderkraft Christi, und eine Reihe von Passions- und Martyrienbilder, die um so mehr bezeugen, wohin der Zug der Zeit ging, da er sich nicht verübelt, gelegentlich (Lettere Pittor., Bd. 1, S. 521) auch wieder über seine neue Gläubigkeit zu spötteln.

Giovanni Antonio Bazzi, il Sodoma, malt 1518 im Oratorium des heiligen Bernardino in Siena die Verzückung des heiligen Ludwig, des heiligen Antonius und des heiligen Franz von Assisi. Mit vollem Recht wird von Vasari besonders der heilige Franciscus als ein Höchstes der Kunst bewundert.

Correggio ist von jeher ein wesentlich lyrischer Maler genannt worden; man hat von der erregten Nervosität gesprochen, die in seinen Heiligenbildern ebenso liege wie in seinen sinnlich kecken Io- und Ledabildern. Fällt aber diese lyrische Erregung nicht

genau in dieselbe Zeit, in welcher wir auch Raffael und Tizian von solcher Erregung durchglüht und durchzittert sehen? In den Jahren 1521 — 1524 die Himmelfahrt Christi mit den zwölf Aposteln in S. Giovanni zu Parma. Um 1522 das berühmte Bild der Dresdener Gallerie, das unter dem Namen der Nacht bekannt ist; das Kind ist das Licht, das in die Welt gekommen ist, und die Frommen, welche sich nahen, das Kind anzubeten, vermögen es kaum, in die geheimnißvolle Herrlichkeit des gottgesendeten Lichtes zu schauen. Ebenso um 1522 das Martyrium des heiligen Placidus und der heiligen Flavia, das bereits sogar alle die rohen Gräßlichkeiten zur Schau stellt, die später der verletzende Makel der meisten Martyrienbilder wurden.

Wie könnten und dürften wir den gewaltigen Umschwung der Dinge verkennen?

Nicht das tiefe Grollen, das eben jetzt durch das deutsche Volk geht und das die Holzschnitte Wohlgemuth's und Albrecht Dürer's so kraftvoll bezeugen; aber tief innere Erhebung, schwärmerische Sehnsucht nach der Religion des Gemüthes.

Diese tief erregte Stimmung wurde gesteigert durch den Ausbruch der deutschen Reformation.

Auch in Italien fehlte es nicht an Solchen, die den über die Alpen dringenden Reformideen willig die Herzen öffneten. Die Schriften Luther's verbreiteten sich schnell durch alle italienischen Städte. Am 14. Februar 1519 berichtet der Baseler Buchhändler Froben an Luther, daß namentlich der Buchhändler Calvi in Pavia für deren Uebersetzung und Verbreitung äußerst thätig sei und daß überall von den geistvollsten Männern lobende Sinngedichte zu Ehren Luther's verfaßt würden. Es ist bezeichnend, daß die Regierung Alberto Pio's von Carpi am 19. December 1518 den Befehl erließ, daß alle Ketzer und alle Diejenigen, die im katholischen Glauben wankend seien, Land und Stadt binnen drei Tagen verlassen müßten, da seine Herrlichkeit wünsche, daß Gottesfurcht in seinem Staatsgebiet

herrsche. Im Jahr 1520 konnte in Venedig erst nach langen Verhandlungen die öffentliche Verlesung der gegen Luther gerichteten Bannbulle durchgesetzt werden. Sogar die Geistlichkeit entzog sich der Neuerung nicht. Es wirft ein grelles Licht auf die Stimmungen und Wünsche, die in der Tiefe wühlten, wenn Guicciardini, der berühmte Geschichtsschreiber, der unter drei Päpsten, unter Leo X., Hadrian VI. und Clemens VII. die höchsten Staatsämter verwaltete, in seinen um das Jahr 1528 verfaßten Lebenserinnerungen (Op. ined. Th. 1, S. 97, Nr. 28 und S. 169, Nr. 236) mit naivster Offenheit sagt, daß ihm nichts verhaßter sei als die leidige Priesterwirthschaft (la tirannide di questi scelerati preti) und daß er Luther wie sich selbst lieben würde, wäre er nicht durch persönliche Rücksichten gebunden; ja dies Geständniß wird um so wichtiger, wenn wir sehen (Th. 1, S. 181, Nr. 276), daß er sich doch andererseits wieder Luther an Freiheit des Blickes weit überlegen fühlt. Doch war ein durchgreifender Erfolg der deutschen Reformationsideen in Italien unmöglich. Dazu war das Bewußtsein von der unverbrüchlichen Einheit der Kirche zu mächtig, dazu war der Katholicismus zu eng mit allen volksthümlichen Empfindungen und Gewohnheiten und mit schwer zu entbehrenden äußeren Vortheilen verwachsen, dazu war man zu glücklich im Besitz einer glänzenden Bildung, deren ruhige Fortentwickelung jene Gewaltsamkeiten zu hindern und zurückzudrängen drohten.

Es ist der Ruhm der Curie, daß sie die Schuld nicht blos in den Gegnern, sondern auch in sich selbst suchte. Die Kirche erschrak vor ihrer Verweltlichung. Je vernichtender die Angriffe der Reformatoren auf die Unsittlichkeit und Freigeisterei der Geistlichkeit waren, um so tiefer empfand man die Nothwendigkeit strengerer Kirchenzucht und Glaubenstreue. Es kam die Zeit allgemeiner Rückbildung und Umkehr.

Leo X. selbst hielt sich mehr an Aeußerlichkeiten. Er drang auf größere Festlichkeit des Kultus, er drang auf Hebung der Kirchen-

musik. Die Feier der Charwoche, wie sie noch alljährlich in der Sixtinischen Kapelle vollzogen wird, stammt aus dieser Zeit. Sadolet im dritten Buch seines Commentars zum Römerbrief giebt einen lebendigen Einblick in diese Bestrebungen.

Viel tiefer war die Bewegung, welche sich innerhalb eines großen Theiles der Geistlichkeit und insbesondere auch im Kreise der Humanisten selbst erhob.

Höchst denkwürdig ist die Vereinigung der angesehensten und gelehrtesten Männer Roms, die sich, wohl nach einer Schrift Gianfrancesco's Pico della Mirandola, den Namen der Brüderschaft der göttlichen Liebe, Oratorio del divino amore, beilegte. Es waren fünfzig bis sechzig Mitglieder; an ihrer Spitze geistvolle Humanisten wie Sadolet, mild vermittelnde Theologen wie Contarini und Giberti, dann Caraffa, welcher später Papst Paul IV. wurde, Gaetano da Thiene, welchen die Kirche kanonisirte (Silo: Hist. Cler. Regul. 1, S. 30). Der Ort der Zusammenkunft war die Kirche S. Silvestro und Dorothea in Trastevere, nahe dem angeblichen Zusammenkunftsort der ersten römischen Christen und nahe dem Janiculus, allwo der Apostel Petrus gekreuzigt war. Zweck dieses Ordens waren Predigten und geistliche Uebungen, bußfertige Andachten, Begründung und Festigung strengerer Kirchenzucht, Erneuerung des christlichen Eifers. Wir wissen nicht genau, wann dieses Oratorium der göttlichen Liebe gegründet wurde; aber sicher fällt die Gründung in das Jahr 1517 oder 1518. Carracciolo erzählt in der in die Acta Sanctorum (Aug. II., cap. 1, 88) aufgenommenen Lebensbeschreibung Gaetano's da Thiene, daß dieser 1519 in den Orden eintrat, und er setzt ausdrücklich hinzu, daß der Orden entstanden sei, da die Ketzereien Luther's, dieses verbrecherischen Scheusals, auch in Mittelitalien, ja selbst in Rom, und zwar nicht blos unter dem Volk, sondern auch unter den Geistlichen Eingang gefunden. Der Orden der Theatiner ist unmittelbar aus dieser Genossenschaft der göttlichen Liebe hervorgegangen.

Sadolet, groß geworden an Plato und Aristoteles, geht jetzt mit wärmster Begeisterung zu Paulus und Augustinus über und schreibt 1525 über den Brief an die Römer einen Commentar, in welchem er, nach seinem eigenen Ausdruck, das Geheimniß des Kreuzes und Todes Christi zu entwickeln versuchte und dabei so nahe an die Rechtfertigungslehre Luther's anstreifte, daß sein Buch eine Zeitlang auf den römischen Index gestellt wurde.

Am augenfälligsten tritt dieser gewaltige Umschwung in der Geschichte der neulateinischen Dichtung hervor. Eine Tochter des Humanismus hatte die neulateinische Dichtung sich bisher ganz rückhaltslos und fast ausschließlich in den Vorstellungen und Bildern der alten Mythologie bewegt; jetzt urplötzlich stellt auch sie sich in den Dienst der Kirche und ergreift christliche Stoffe. Sannazaro, der in seiner Jugend Possen für das Neapolitanische Volkstheater geschrieben und sich durch sein anmuthiges Idyll Arcadia einen bleibenden Namen in der italienischen Literatur erworben, schrieb 1521 ein christliches Epos De partu Virginis, über die Geburt Christi von der Jungfrau, das uns heut freilich durch seine seltsame Vermischung und Nebeneinanderstellung der christlichen und der griechisch-römischen Götterwelt äußerst barock erscheint, das aber gleichwohl in einzelnen Partieen von fast Dantischer Kühnheit und voll der ergreifendsten religiösen Lyrik ist. Und neben Sannazaro stellte sich Vida mit seiner „Christias"; die allerdings erst 1535 veröffentlicht wurde, aber in ihren ersten Gesängen urkundlich bereits unter Leo X. vollendet war. Ein Gedicht, das an dichterischer Kraft zwar entschieden hinter dem Gedicht Sannazaro's zurücksteht, das aber mit wohlbedachter Sorgfalt alle heidnische Mythologie bereits auf das Bestimmteste von sich ausschließt; ein Vorläufer Tasso's und Milton's, welche ihm nachweislich sogar einige Züge entlehnt haben, und ein Vorläufer Klopstock's, der sich in ähnlicher Weise der Freigeisterei des achtzehnten Jahrhunderts entgegenstellte wie die Christiade Vida's der Freigeisterei der Humanisten. Ueber die Stimmung, aus welcher

diese Dichtungen hervorgingen, und über die Absicht, welche sie erreichen wollten, können wir nicht in Zweifel sein. Das von Bembo geschriebene Breve Leo's X. an Sannazaro beglückwünscht die Kirche, daß in dieser Zeit des allgemeinen Sturmes und Trübsals ein David erstanden sei, der den vermessenen Goliath, Luther, schlage und den wahnbefangenen Saul, die katholische Kirche, durch die Kraft seiner Leyer vom Wahn befreie. Und Vida erzählt am Schluß des ersten Buches seiner Schrift De reipublicae dignitate, daß Leo X. selbst es gewesen, der ihn zu seiner Christiade und zu seinen christlichen Hymnen ermuntert und ihn, damit es dem frommen Dichter nicht am Tusculum fehle, mit dem Priorat von S. Silvestro in Frascati belohnt habe.

Es wird nicht gemeldet, ob Raffael zu jenem Oratorium der göttlichen Liebe gehörte; aber das wissen wir, daß er mit Sadolet und mit vielen anderen der hervorragendsten Mitglieder durch die engste langjährige Freundschaft verknüpft war.

Dieselbe Stimmung, dieselbe tiefe innerliche Erhebung, derselbe Gedankenkreis. Namentlich die Transfiguration steht mit Sadolet's Commentar zum Römerbrief im unverkennbarsten Zusammenhang.

In diesen Bildern Raffael's ist mächtige künstlerische That geworden, was jene neuen christlichen Dichter nur zu lallen und zu stammeln vermochten.

Man kann genau verfolgen, wie unablässig und vielgestaltig die Visionsbilder Raffael's auf die spätere Kunst eingewirkt haben. Aber diese spätere Kunst war die Kunst der bereits vollzogenen Gegenreformation, die Kunst der Restauration des Katholicismus. In Raffael bannende Hoheit, reine und tiefste Poesie innigster Religiosität; in den Künstlern des siebzehnten Jahrhunderts prunkende Sentimentalität und Ekstase, oft sogar düsterer Haß.

3.

Michelangelo und die Sixtinische Kapelle.

Erst die im Jahr 1875 erfolgte Veröffentlichung der Briefe Michelangelo's hat über die Geschichte der Sixtinischen Kapelle urkundliche Gewißheit gegeben.

Wir wissen jetzt, daß es nicht wahr ist, wenn bisher behauptet wurde, daß schon unter Sixtus IV. der Gesammtplan der malerischen Ausschmückung festgestellt war. Das Thema, das Michelangelo in seinen Deckengemälden behandelte, ist einzig und allein aus der eigenen freien Wahl und Erfindung des Künstlers selbst hervorgegangen. Und zu der Zeit, als Michelangelo die Deckengemälde malte, ist an die später ausgeführte Darstellung des Jüngsten Gerichts noch nicht gedacht worden.

Drei verschiedene Geschichtsepochen haben in den Malereien der Sixtinischen Kapelle ihre Auffassung der höchsten christlichen Fragen niedergelegt. In den Wandbildern der alten Florentinischen und umbrischen Meister die Frührenaissance; in Michelangelo's Deckenbildern die Blüthezeit der Hochrenaissance; in Michelangelo's Jüngstem Gericht das Zeitalter Clemens' VII. und Paul's III., das bereits mit der Grundanschauung der freien Renaissancebildung gebrochen hatte und wieder zur alten kirchlichen Strenge und Ausschließlichkeit zurückstrebte.

Kein zweiter Raum der Welt, in welcher so mächtige geschichtliche Gegensätze in großartigster Monumentalität so unmittelbar nebeneinandergestellt, ja zu so eindringlich einheitlicher Gesammtwirkung verflochten sind. Aber so überwältigend die Gesammtwirkung ist, die Folgen des zufällig allmälichen Entstehens sind doch überall sichtbar. Man sieht deutlich, wie sich je nach den verschiedenen Epochen die Auffassung des Grundgedankens fort und fort gewandelt hat und wie die Gedankengänge der einen Entstehungsschicht in die Gedankengänge der anderen Entstehungsschicht störend hinüberragen.

Die erste Epoche umfaßt die Wandgemälde, welche Michelangelo bei der Uebernahme seiner Aufgabe bereits vorfand.

Papst Sixtus IV. hatte um das Jahr 1473 die Sixtinische Kapelle als die päpstliche Hauskapelle des Vaticanischen Palastes erbaut. Der Baumeister war Baccio Pontelli, dem fast Alles angehört, was Sixtus IV. in Rom und im Kirchenstaat an öffentlichen Bauten ausführte. Sogleich nach der Vollendung des Baues waren die besten Maler der Zeit berufen worden. Sandro Botticelli hatte, wie Vasari (L. 5, S. 117) berichtet, die Oberleitung. Wer mag sagen, inwieweit diese Oberleitung auch die Urheberschaft des in den Wandbildern darzustellenden Themas war; unzweifelhaft, daß die Benützung und Gliederung der gegebenen Räumlichkeit eine äußerst glückliche und daß der Grundgedanke der großen cyklischen Composition dieser Wandbilder ein ebenso tiefer als ein durchaus einheitlicher und lebendig in sich fortschreitender ist.

Zwei Schmalseiten (18 M.) und zwei Langseiten (40 M.). Jede Wand in der Länge durch einen Marmorfries in zwei Hälften getheilt, in eine untere und in eine obere. Die untere Abtheilung rein decorativ; zwischen reich ornamentirten gemalten Pilastern gemalte Vorhänge von einfach großem Faltenwurf. In der oberen Abtheilung, ebenfalls durch gemalte Pilaster von einander geschieden, große Historienbilder aus der Geschichte Mosis und aus der Ge=

schichte Christi. Ueber dem Hauptgesims auf den Zwischenpfeilern der an den Langseiten durchbrochenen und an den Schmalseiten gemalten Fenster die aufrechtstehenden Einzelfiguren hervorragender Päpste.

Christus und Moses in der alten typischen Gegenüberstellung. Und zwar so, daß die Geschichte Christi, die darum auch auf die besser beleuchtete Nordseite gestellt ist, als das durchaus Bestimmende und Vorwaltende erscheint; die Geschichte Mosis giebt nur, oft sogar nicht ohne Verletzung der Zeitfolge, die entsprechenden Gegenbilder.

An der vorderen Schmalseite, die jetzt vom Jüngsten Gericht eingenommen wird, drei Bilder von Perugino (Vas. 6, 41); die Geburt Christi, die Findung Mosis, und zwischen beiden als Altarbild die Krönung Mariä. An den Langseiten die Taufe Christi (Perugino) und die Beschneidung Mosis (Perugino), die Versuchung Christi in der Wüste (S. Botticelli) und die Anbetung im feurigen Busch (S. Botticelli), die Berufung der Apostel Petrus und Andreas (Domenico Ghirlandajo) und die Errettung der Juden durch Pharao's Untergang im Meer (Cosimo Roselli), die Bergpredigt (Cosimo Roselli) und die Gesetzgebung auf Sinai (Cosimo Roselli), die Uebergabe der Schlüssel an Petrus (Perugino) und die Bestrafung der Rotte Korah (S. Botticelli), das Abendmahl (Cosimo Roselli) und die letzten Tage Mosis (Luca Signorelli). An der hinteren Schmalseite die Auferstehung Christi und der Streit um den Leichnam Mosis (Vas. 5, 70, Anm. 5). In Christus ist erfüllt worden, was in Moses verheißen war; in Christus die Offenbarung der Liebe, in Moses die Offenbarung des Gesetzes. Und die Hinzufügung der Bildnisse der Päpste weist folgerichtig darauf hin, daß, was durch Moses und Christus in die Welt gekommen, durch die Päpste als die Statthalter Christi sich fortsetzt und verbreitet.

Es ist das Grundthema des christlichen Lebens, das Wunder der göttlichen Offenbarung und der auf dieser Offenbarung ruhenden Stiftung und Erhaltung der christlichen Kirche.

Und in diesem Sinn ist das Altarbild der Krönung Mariä

von tiefer Bedeutung. Die Krönung Mariä ist das alte kirchliche Symbol der zu Gnaden aufgenommenen sündigen Menschheit.

Angesichts der großen Werke Michelangelo's wird man diesen Bildern selten gerecht. Es ist die tüchtige aufstrebende Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts in ihrer schlichten Poesie und Wahrhaftigkeit. Pietro Perugino und Domenico Ghirlandajo stehen auf ihrer vollen Höhe, Sandro Botticelli hat nie Vollendeteres geschaffen als das Bild von der Rotte Korah; nur einzelne Bilder zerstückeln sich in überwuchernde Episodenfülle wie Luca Signorelli's Bild von den letzten Thaten Mosis in Aegypten, oder sind leer und schematisch wie das Abendmahl von Cosimo Roselli. Die Frescotechnik ist von vollendeter Meisterschaft.

Wir dürfen annehmen, daß diese reiche cyklische Composition noch vor dem Tod des Papstes Sixtus IV. (1484) vollendet war.

Es folgte die zweite gewaltigste Epoche in der Geschichte der Sixtinischen Kapelle. Es folgten die Deckengemälde Michelangelo's.

Sie sind die eigenste That des Künstlers; auch in ihrem tiefsten Ideengehalt.

Mit schweren Kämpfen hatte sich der Künstler die Freiheit seiner Erfindung erringen müssen. Der ursprüngliche Auftrag, der ihm im Frühjahr 1506 von Papst Julius II. ertheilt wurde, hatte sich, wie wir aus einem Brief Michelangelo's an Ser Giovanni Francesco Fattucci vom Januar 1524 (Milanesi Lettere, S. 426 und 430) erfahren, nur auf die Gestalten der zwölf Apostel in den Bogenfeldern und auf rein architektonische Ornamentirung der Decke beschränkt. Michelangelo hatte sich diesem unliebsamen Auftrag durch seine Flucht nach Florenz entzogen. Darauf war Ende November oder Anfang December 1506 in Bologna die Versöhnung zwischen dem Papst und dem Künstler erfolgt, die darin bestand, daß der Künstler sich dem Befehl unterwarf. Im März oder April 1508, nach der Vollendung der inzwischen ausgeführten Colossalstatue des Papstes, welche zur Besiegelung der Eroberung Bolognas über dem Portal von S. Petronio errichtet wurde, über=

reichte Michelangelo die Entwürfe. Und nochmals wagte er Gegenvorstellungen, wenn auch nur schüchtern und unter der Maske des Scherzes. Jetzt siegte Michelangelo; wahrscheinlich hatte er neben den anbefohlenen Entwürfen zugleich die Entwürfe seiner eigenen Erfindung eingereicht. Der Auftrag wurde jetzt dahin abgeändert, daß Michelangelo malen könne, was er wolle und was ihn innerlich befriedige, und daß ihm zu seinen figürlichen Darstellungen aller Raum freigegeben werde bis hinunter zu den Geschichtsbildern. (Allora mi dette nuova commissione, ch'io facessi ciò che volevo e che mi contenterebbe, e che io dipignessi insino alle storie di sotto.) Der Vertrag, welcher ursprünglich auf dreitausend Ducaten festgesetzt war, wurde erhöht auf das Doppelte.

Unleugbar war auch der erste Plan des Papstes durchaus folgerichtig aus dem bereits vorhandenen Bildercyklus erwachsen. Es waren wohl nur räumliche Rücksichten gewesen, welche Sandro Botticelli veranlaßt hatten, in der Ausmalung der Fensterpfeiler die Gestalten der hervorragendsten Päpste zu wählen; die Apostel, auf welche die unteren Darstellungen naturgemäß hinwiesen, waren für die Zahl der Pfeiler nicht ausreichend. Warum also die Apostel nicht wenigstens in den zwölf Fensterbogenfeldern, zumal deren Zahl mit der Zahl der Apostel genau übereinstimmte? Der Uebelstand, daß in der räumlichen Anordnung durch die eingeschobenen Papstgestalten die natürliche Zeitfolge unterbrochen und durchkreuzt wurde, mußte zurücktreten vor der Macht der Idee, die ohne die Darstellung der Apostel nicht zu vollständigem Abschluß kam. Aber durfte man trotzalledem es dem Künstler verargen, daß er sich gegen eine Aufgabe sträubte, die vorwaltend decorativ war und die auch in ihrem figürlichen Theil für die tiefe Innerlichkeit seiner ringenden Denkernatur nur wenig Reiz haben konnte?

Dieser Sieg Michelangelo's ist eines der folgenreichsten Ereignisse der Kunstgeschichte. In den Deckengemälden der Sixtinischen Kapelle wurde Michelangelo erst Michelangelo.

Am 11. Mai 1508 begann die Ausführung (Milanesi, S. 563). Doch ist es nichts als eitel Fabelei, wenn Condivi und Vasari, wahrscheinlich um ihrem Meister im Sinn der späteren Zeit auch den Ruhm eines Fapresto zu sichern, bewundernd erzählen, das Ganze sei schon am Allerheiligenfest 1509 vollendet gewesen. Der in den Briefen klar vorliegende geschichtliche Verlauf ist, daß die Mittelbilder der Decke im Sommer 1510 beendet waren, daß darauf wegen der durch den Krieg herbeigeführten Finanzverlegenheiten eine mehrmonatliche Unterbrechung eintrat, daß im Januar 1511 die Cartons für die Propheten und Sibyllen in Angriff genommen wurden, und daß im October 1512 Michelangelo an seinen Vater die Vollendung melden konnte. Er meldet sie mit den schlichten Worten: „Jo o finita la capella che io dipignievo, el papa resta assai ben sodisfatto.“ Am Allerheilgentag erfolgte die Einweihung.

Michelangelo's Briefe aus dieser Zeit klagen bitter über die Ueberanstrengung. Die Lebensbeschreiber berichten von langwierigen Augenleiden. In einem Sonett an Giovanni da Pistoja (Guasti: Le Rime di Michelangelo. Sonett 5, S. 158) spottet der Künstler, wie der Pinsel, abwärts träufelnd, ihn farbenreich gleich einem Mosaik bemalte.

Liebevoll und feinsinnig suchte sich auch die Erfindung Michelangelo's dem Vorhandenen anzuschließen. Derselbe Ideengang, dieselben Typen und Symbole; und die Deckengliederung, ein höchstes Meisterwerk edelster und reinster Renaissancekunst, ist wesentlich darauf berechnet, den Sinn und Zusammenhang der einzelnen Darstellungen, die sie umrahmt und rhythmisch trennt und verbindet, durch scharf markirte architektonische Ueber- und Unterordnung zu klarstem und eindringlichstem Ausdruck zu bringen. Oben in der Fläche des Spiegelgewölbes, in der Form von Teppichen, die auf dem vorgekröpften, reich und feingegliederten Marmorgesims von Balken zu Balken gespannt sind, die Geschichten der Genesis von der Schöpfung bis zur Sündfluth. Es ist die Urgeschichte der Menschheit, oder, um

theologisch zu reden, die Begründung und Ergänzung der in den Wandbildern dargestellten Geschichte sub lege und sub gratia durch die Geschichte ante legem. An den Seitentheilen, welche den mittleren Deckenraum tragen und stützen, die zwölf Kolossalgestalten der Propheten und Sibyllen, die sogenannten Vorfahren Christi, und die Darstellung der durch Gottes wunderthätigen Schutz geschehenen Errettung der Juden aus drohendem Untergang, des Wunders der ehernen Schlange, der Erhöhung Esther's, der Tödtung Goliath's, der Bluthat Judith's. Es ist die altsymbolische Hinweisung auf die erlösende Erscheinung Christi, die nothwendig geworden ist durch die Sünde.

Jedoch der Geist, in welcher diese Erscheinung gedacht und behandelt ist, ist ein durchaus anderer, ein eigenartig neuer.

Neu in der Stimmung und Empfindung, neu in der künstlerischen Formengebung.

So fest kirchlich die Symbolik ist, welcher Michelangelo seine Darstellungsstoffe entlehnt hat, der gestaltende Grundgedanke der Auffassung stammt nicht aus der kirchlichen Lehre und Ueberlieferung, sondern aus der Platonisirenden Zeitphilosophie, welche sich Michelangelo in empfänglicher Jugendzeit am Hofe Lorenzo's zu eigen gemacht hatte und welche er, wie eine Reihe seiner tiefsinnigsten Madrigale und Sonette bezeugt, auch jetzt noch warm und treu im Herzen trug.

Der christliche Begriff des Sündenfalls und der Erbsünde war in den neuen Florentiner Platonikern erweitert und vertieft worden durch die Platonische Anschauung von der eingeborenen Tragik der himmelentstammten Menschenseele, die durch ihre Einkerkerung in die irdische Leiblichkeit mit Sinnenlust und Leidenschaft verwachsen und darum dem Fluch der Endlichkeit, dem Abfall von der Reinheit des göttlichen Urbildes, unentrinnbar verfallen ist. Nur auf Grund dieser Platonischen Anschauung konnte es geschehen, daß Michelangelo den großen Bildercyklus des oberen Deckenraumes so durchaus im Sinn und Stil der ächtesten Tragödie gedacht und behandelt hat.

Eine gewaltige Trilogie; drei Abtheilungen, eine jede aus je drei Scenen bestehend. In der ersten Abtheilung die Geschichte der Schöpfung; die Scheidung des Lichtes und der Finsterniß, die Erschaffung der Sonne und des Mondes und die Erschaffung der Pflanzen auf der Erde, das Schweben Gottes über dem Wasser. Es ist Gott in der Herrlichkeit und Größe seiner unumschränkten Schöpfermacht, das überwältigende Walten und Schaffen des unerfaßlichen unendlichen Alllebens. In der zweiten Abtheilung das Leben des ersten Menschenpaares; die Erschaffung Adam's, die Erschaffung Eva's, der Sündenfall und, mit bewußter Anlehnung an Ghiberti in ergreifender Gleichzeitigkeit, die Vertreibung aus dem Paradiese. Es ist die tragische Peripetie, die im Begriff der Menschennatur liegende menschliche Urschuld. In der dritten Abtheilung die Geschichte der Sündfluth; Noah's Opfer, die Sündfluth selbst, die Trunkenheit Noah's. Es sind die Folgen des Sündenfalls, die Entartung des Menschengeschlechts und die aus dieser Sündhaftigkeit entspringende Erlösungsbedürftigkeit. Mit feinem Sinn hat der Künstler dafür gesorgt, daß die Geschichte Adam's und Eva's, ihre Berufung zur Herrlichkeit des Daseins und die Schuld ihres Abfalls, bestimmt und eindringlich als das eigentliche Grundthema, als die entscheidende Wendung hervortritt. Nicht nur, daß diese Darstellungen genau die Mitte des feingegliederten Cyclus einnehmen; es ist für den Eindruck bestimmend, daß, während die beiden anderen Abtheilungen nur aus je einem Hauptbild und aus zwei einschließenden kleinen Nebenbildern bestehen, diese mittlere Abtheilung in zwei Hauptbilder und in ein von diesen Hauptbildern eingeschlossenes kleineres Nebenbild getheilt ist. Wie wäre ein solcher wohlberechneter fester dramatischer Bau möglich gewesen, hätte der Künstler den Gang der Handlung nicht als eine tief innere unabänderliche Nothwendigkeit, nicht als die unentrinnbare Tragödie der Menschheit betrachtet!

Und es ist ein Grundzug der Platonischen Lehre, daß der in das Erdenleben gesunkenen Seele die Erinnerung an ihren verlore=

nen Zustand innewohnt, die Sehnsucht nach der Wiederherstellung des göttlichen Urbildes, das Streben nach der Rückkehr in die Unendlichkeit. Dieses Heimweh der Seele ist der philosophische Erkenntnißtrieb, die seherische Begeisterung, der Platonische Eros, sei es nun, daß die Seele auf den Schwingen der Vernunft oder auf den Schwingen der Liebe sich zu Gott emporschwingt. Diese unverlierbare Gottesbegeisterung ist das beliebteste Thema der gesammten Platonisirenden Zeitliteratur; wir kennen die schwungvollen Schilderungen in Marsilius Ficinus' Commentaren zu Plato's Symposion und Phädrus, wir kennen Lorenzo Magnifico's treffliches Lehrgedicht. Michelangelo's Gedichte beweisen, wie tief auch diese Ideen in seiner grüblerischen Innerlichkeit Wurzel geschlagen. Eines seiner Sonette (Guasti, S. 199, 200) spricht ausdrücklich von dem ersehnten Urlicht, das die Seele durchzittert (la desiata luce del suo primo fattore, che l'alma sente), von dem gluthvollen Feuer, das auf die Seele aus ihrem Urzustand herüberleuchtet (nell' alma ancor risplende e luce del suo prestino stato il foco ardente). Aus dieser Platonisirenden Anschauung ist es erwachsen, daß unter der tiefsinnigen Erfindungskraft Michelangelo's die alte Glaubensvorstellung von der Erlösungsbedürftigkeit, von dem Harren und Hoffen auf den Messias, sich in den Begriff ahnungsvoll schauender Gotteserkenntniß verwandelt hat. Die typischen Gestalten der Erlösungsbedürftigkeit, die Propheten und Sibyllen und die Vorfahren Christi, sind die Träger dieser schauenden Gotteserkenntniß geworden. In den Gestalten der Propheten und Sibyllen die Erkenntniß der denkenden Vernunft und die Ekstase seherischer Begeisterung; in den Gestalten der sogenannten Vorfahren Christi die Erkenntniß der Liebe, der stillen Gottinnigkeit.

Besonders diese Propheten und Sibyllen hat man im Auge, wenn man von der titanischen Prometheus- und Faustnatur Michelangelo's spricht. Uebermenschliche riesengroße Gestalten, sieben

männliche und fünf weibliche, in verschiedenen Abstufungen des Alters und in scharf charakteristischer Individualisirung, Alle in tiefer geistiger Spannung, lesend, schreibend, Bücher nachschlagend, still in sich brütend oder, wie von einer plötzlichen inneren Offenbarung ergriffen, erregt aufschauend; ihnen zur Seite je zwei dienende Genien, eigens erfunden, um die vielgestaltigen Einzelmotive der stillen stummverschlossenen Geisteswelt zu beleben und zu fester Anschaulichkeit auszugestalten. Die tiefe einsame Arbeit des denkenden und sinnenden Geistes; eine unergründliche Welt ringender Innerlichkeit. Marsilius Ficinus hat in seinem Commentar zum Phädrus (Kap. 2) den treffenden Ausdruck: „sapientia divino furore infusa."

Entsprechend die Gestalten der sogenannten Vorfahren Christi. Die Welt des Gemüthslebens, die Erhebung zu Gott durch die Liebe. Daher das ruhige reine Naturdasein, das gemüthsinnige Glück der Familienidylle, das Vorwalten schönheitsvoller Frauen- und Kindergestalten. Wie in den Gestalten der Propheten und Sibyllen, so auch in diesen Gestalten der Vorfahren Christi still inneres Sinnen und Denken, Hoffen und Harren; aber in der Gebundenheit frommer Demuth. Der wandellose Friede stiller Seligkeit. Marsilius Ficinus, welcher in seiner Schrift über die Platonische Theologie (18, 8) beide Arten der Gotteserkenntniß, die Erkenntniß des Denkens und die Erkenntniß der Liebe, vergleichend nebeneinanderstellt, nennt die Glücklichen, die in der Liebe Gott empfinden, die in Gott Zufriedenen, „in Deo contenti."

Nicht blos, wie man gewöhnlich meint, das ausschließlich künstlerische, nach einem mild beruhigenden Schlußaccord suchende Formgefühl, sondern die Nothwendigkeit der Grundidee selbst führte den Künstler zu dieser still glücklichen Unschuldswelt, die ein so ruhig harmonisches Ausklingen, ein so friedvoller Schluß der erschütternden Tragik der Schöpfungsgeschichte und des Sinnens und Ringens der Propheten und Sibyllen ist.

Selbst bestimmte auffällige Einzelzüge finden einzig in dieser Platonisirenden Philosophie ihre Erklärung.

Woher kommt es, daß in dem zweiten Bild der Schöpfungsgeschichte, das die Erschaffung der Sonne und des Mondes darstellt, die eine Engelsgestalt, die sich von der Macht des Lichtes geblendet den Arm schützend vor das Auge hält, von entschieden weiblichen Formen und Zügen ist? Und findet sich nicht ebenso auf dem Bild von der Erschaffung Adam's in der vom Gewand Gottes umhüllten frohen Engelsschaar eine unverkennbar weibliche Gestalt, mit scheuem Staunen auf Adam herabblickend? J. P. Richter hat in einer feinsinnigen Abhandlung in der Zeitschrift für bildende Kunst (1875, Bd. 10, S. 171) diese letzte Gestalt als Eva bezeichnet. Aber warum die Präexistenz Eva's? Oder gar, wie auch gesagt worden ist, die Präexistenz der Madonna? Nur Plato giebt Antwort auf diese Räthsel. Nach der Platonischen Schöpfungslehre, in der verchristlichten Fassung, wie sie Marsilius Ficinus in der Platonischen Theologie vorträgt, schafft der Welturheber zuerst die Engel und mit ihnen die Weltseele, die den chaotischen Elementen Form und Maß giebt, sodann die Menschenseele, die die Bestimmung hat, aus ihrer reinen Geistigkeit in die stoffliche Körperlichkeit hinabzusteigen. In jenem ersten Bild ist die Personification der Weltseele, im zweiten die Personification der Menschenseele. Das Vorbild war die antike Darstellung der Psyche.

Der kühne Idealismus des Gedankengehalts führte zum kühnen Idealismus der Form.

Michelangelo ist der Größte jener Künstlernaturen, welche Schiller treffend die sentimentalischen genannt hat.

Es ist der Geist, der sich den Körper baut. Jene Lust am Colossalen und Gewaltsamen, die in den meisten Jugendwerken Michelangelo's nur die Welt gesteigerten körperlichen Daseins, nur die Welt ungebändigt elementarer Naturkraft ist, und die bisher

nur in dem starren stummverschlossenen Schmerzensausdruck der Mutter am Leichnam Christi eine vertieftere Durchgeistigung gewonnen hatte, verklärt und vertieft sich in diesen Deckengemälden der Sixtinischen Kapelle zum naturnothwendigen, großartig monumentalen Ausdruck überquellender Innerlichkeit, welcher die gewöhnliche menschliche Erscheinungsform zu eng ist und die sich daher in dämonischem wagendem Ungenügen, Prometheus gleich, Menschen schafft nach ihrem eigenen Ebenbild, ein Geschlecht, das größer und gewaltiger ist als das unserige. Es ist das Dämonische Michelangelo's, das die Zeitgenossen meinten, wenn sie vom Terribile Michelangelo's sprachen, das unheimlich furchtbare Hereinragen der geheimnißvollen Welt des Unendlichen und Unaussprechlichen.

In den Schöpfungsbildern die erschütternden Schauer der unendlichen Gottesidee.

Sicher hat auf die Bildung des Typus, welchen Michelangelo der Gestalt des Gottvater gegeben hat, das antike Zeusideal eingewirkt; aber das eigenste Geheimniß der überwältigenden Wirkung des von Michelangelo geschaffenen Typus liegt in der entscheidenden Wendung, daß, was im antiken Zeusideal die Erhabenheit der Ruhe, hier in Michelangelo's Umbildung und Vertiefung die Erhabenheit dämonisch urplötzlich hervorbrechender Kraft und Bewegung ist, die Erhabenheit der uranfänglichsten schaffenden That. Das Bannende und Ueberwältigende liegt in dem urplötzlichen sturmschnellen und doch so weihevoll sicheren Dahinrauschen des allmächtigen alleinigen Gottes hoch droben in der schweigenden Einsamkeit des hochthronenden Aethers, liegt in dem schrankenlosen Werderuf der gebietenden Haltung des Kopfes und der weitausgebreiteten kraftvollen Arme. Und es ist eine jener großartig instinctiven Intuitionen, wie sie nur die höchste Kunstgenialität findet, daß im ersten Beginn der Schöpfung, in der Scheidung des Lichts und der Finsterniß, Gott allein dargestellt ist, er ganz allein in seiner unergründlichen Macht und Herrlichkeit,

daß dagegen in den beiden anderen Bildern, da die Werke der Schöpfung bereits erstanden sind, die Engel mit ihm hervorschweben, umwallt von dem Wurf seines weit aufgebauschten Gewandes, freudig dem Schöpfungswerk zujauchzend. „Der Anblick giebt den Engeln Stärke, da keiner Dich ergründen mag, und alle Deine hohen Werke sind herrlich wie am ersten Tag.“ Die gleiche dämonische Kraft und Feierlichkeit in den Bildern von der Geschichte des ersten Menschenpaares; erschütternd tiefe Darstellungen der ersten Entwickelungen des werdenden Menschengeistes, des traumhaften Erwachens und Sichemporringens aus der todten Körperlichkeit, des innigen Glücksgefühls der ersten selbstbewußten Daseinsfreude, der Lockungen des freien Willens und dessen unheilvoller Schuldverstrickung. Und welche gewaltigste Seelenmalerei der Angst und des Entsetzens, der allgemeinen Noth und Verzweiflung, in dem Bild von der Sündfluth! Es ist der Maler, welcher dereinst das Jüngste Gericht malen wird.

Michelangelo's Gottesgestalt ist bindend geblieben für alle Folgezeit. Um so ärgerlicher ist die Geschmacklosigkeit, daß im zweiten Schöpfungsbild die Rückseite des machtvoll dahinschwebenden Gottes völlig enthüllt ist.

Und in den gewaltigen Seitenbildern die Lyrik tief innersten ergreifenden Seelenlebens.

Die Vorfahren Christi, die friedvollen Träger der zu Gott emporstrebenden Liebe, in schlichter ruhig plastischer Schönheit. Das träumerisch gebundene Empfindungsleben, das stille Glück naiv heiteren Daseins, das noch unbewußt aufdämmernde Sehnen und Hoffen, kennt noch keinen Bruch zwischen Geist und Körperlichkeit; nie ist Michelangelo der schlichten Großheit der Antike wieder so nahe gekommen. In den Propheten und Sibyllen aber, in den Trägern des rastlos unbefriedigten Denkens und Forschens, des unablässig ringenden Sinnens und Grübelns, die bis in das innerste Herz greifende Erhabenheit der ganz in sich selbst zurückgezogenen,

nur in sich lebenden, reinen Geistigkeit. Tief inneres Erglühen leidenschaftlichsten Erkenntnißeifers, trauernder verzweifelnder Gram über die enge Begrenztheit des menschlichen Wissens, seherisches Ahnen, feste freudige Zuversicht. W. Henke, der geistvolle Anatom, hat in seiner Schrift: „Die Menschen Michelangelo's" (1871. Vgl. Deutsche Rundschau 1875, November) das Wesen dieser eigenartigen Formensprache feinsinnig zergliedert. Unter der Wucht der übermächtigen Gedanken ist der Geist dem Körper völlig entfremdet, selbstvergessen achtet er des Körpers kaum, sein ganzes Sein liegt in der Bewegung der Hände, in der Wendung des Kopfes, in der Richtung des Auges, der einzigen Bewegungsorgane, von denen der in sich versunkene, geistig arbeitende Mensch noch einen fast unbewußten Gebrauch macht. Und der überwältigende Eindruck dieser überragenden Geistigkeit wird gesteigert, indem nichtsdestoweniger alle diese Gestalten doch von so mächtiger Colossalität sind. Auch in der Welt des Denkens und Forschens giebt es ein ideales Heroengeschlecht. Was in der Seele dieser Gewaltigen vorgeht, ist umwittert und durchzittert von der schrankenlosen Macht und Tiefe des urwüchsig Elementaren, des geheimnißvoll Uebermenschlichen.

Formen und Motive, wie sie in so überwältigender Erhabenheit und Kühnheit noch nie eines Künstlers Phantasie geahnt und geschaut hatte, weil überhaupt erst das titanische Unendlichkeitsstreben, die wühlende Innerlichkeit der freien modernen Bildung sich solche Aufgaben zu stellen vermochte. Um dieselbe Zeit schuf Albrecht Dürer die Apokalyptischen Reiter und die Gestalt der Melancholie.

Nur in den architektonischen Decorationsfiguren, die durch ihre Nacktheit von den ernsten Gestalten der Historienbilder scharf unterschieden sind, überläßt sich Michelangelo noch dem altgewohnten übermüthigen Spiel gewagtester, fast unmöglicher Stellungen und Bewegungen.

Wer die Sixtinische Kapelle nicht kennt, kennt Michelangelo nicht.

Das von den alten Meistern überkommene Thema war durch die Malereien Michelangelo's vertieft, nicht geändert. Was von Michelangelo dargestellt ist, die Entstehung der Welt und der Menschheit aus Gott, der Abfall von Gott, das Suchen nach der Wiedervereinigung mit Gott in Erkenntniß und Liebe, ist die mit der Kirchenlehre übereinstimmende Grundlage der in den Wandbildern und im Altarbild dargestellten Sendung Christi und seiner Erlösungswohlthat.

Es kann gar kein Zweifel sein, daß die organische Einfügung der neuen Erfindung in das Vorhandene der Ausgang und das Ziel Michelangelo's war. Doch soll man nicht immer so überschwenglich preisen, zu welcher völlig geschlossenen Einheit das Alte und das Neue zusammengewachsen sei. Die nachträgliche Einfügung der Erfindung Michelangelo's zeigt sich besonders darin, daß sich, wie die Composition jetzt ist, Ideengang und räumliche Anordnung widersprechen. Während die Deckenbilder Michelangelo's, in denen der Anfang und das Grundmotiv der Gesammtcomposition liegt, das Auge von oben nach unten führen, führen die Wandbilder der alten Meister, deren unterer Theil die Geschichte Mosis und Christi und deren oberer Theil die Papstbildnisse umfaßt, das Auge umgekehrt von unten nach oben. Ja die Wirrniß wird noch empfindlicher, wenn man die Tapeten Raffael's, die wenige Jahre nachher bestellt wurden, um die geschichtliche Lücke zwischen der Geschichte Christi und den Bildnissen der Päpste durch Darstellungen aus der Geschichte der Apostel auszufüllen und zu ergänzen, wie es doch erforderlich ist, als zugehörig einschließt; sie bedecken die unbemalte untere Wandfläche, bringen also die chronologische Unordnung in die Wandbilder selbst. Der Anfang, das Wirken Christi, steht in der Mitte, die Fortsetzung, das Wirken der Apostel, steht unten; zuletzt muß sich das Auge, über die Mitte hinwegspringend, wieder nach oben wenden, um zum Schluß zu gelangen, zum Wirken der Päpste.

Michelangelo sollte diesen Widerspruch nicht gefühlt haben?

Namentlich die Papstbildnisse zwischen seinen Deckenbildern und den unteren Wandbildern hätte er nicht als ein störendes Einschiebsel erkannt? Es ist beachtenswerth, daß Michelangelo in jenem Brief, in welchem er an Fattucci über seine Verhandlungen mit Papst Julius II. berichtet, die Worte gebraucht, der Raum sei ihm frei gegeben worden bis unten zu den Geschichten (insino alle storie di sotto), zumal der Ausdruck Vasari's im Leben Botticelli's (5, 117), daß Botticelli einige heilige Päpste „nelle nicchie di sopra alle storie“ gemalt habe, ausdrücklich bezeugt, daß unter den storie nur die eigentlichen Geschichtsbilder, die Geschichten Mosis und Christi, gemeint sind. Vasari erzählt im Leben Michelangelo's (12, 189), daß der Papst die Wandbilder der alten Meister beseitigen wollte. Ist es nicht wahrscheinlich, daß in dieser Erzählung noch eine dunkle Kunde von der beabsichtigten Beseitigung wenigstens der Papstbilder liegt? Freilich giebt kein Brief, keine Handzeichnung eine entscheidende Auskunft.

Zwanzig Jahre hindurch blieb die Sixtinische Kapelle auf diesen Schmuck der Wandbilder und Deckenbilder beschränkt.

Dann aber erfolgte eine neue Erweiterung.

Es ist in der Geschichte der Sixtinischen Kapelle die dritte und letzte Epoche.

Papst Clemens VII. beauftragte im Frühjahr 1532 Michelangelo, an der Eingangsseite den Sturz der Engel, an der abschließenden Altarseite das Jüngste Gericht zu malen. Michelangelo mußte sich fügen, so unwillkommen es ihm war, sich abermals in der Vollendung der Medicäergräber und des Juliusdenkmals gehindert zu sehen. Als der Carton begonnen war, starb der Papst. Aber Paul III., der Nachfolger, war in der Betreibung des Planes noch eifriger. Im April 1535 begann die Ausführung des Jüngsten Gerichts, am Weihnachtstag 1541 wurde es enthüllt. Der Sturz der Engel blieb ungemalt, obgleich die Skizzen vorhanden waren; der Papst drängte auf die Ausmalung der neuerbauten Paulskapelle.

So phantasievoll und scharfsinnig der neue Plan auf den Grund des alten aufgebaut ist, in die unabänderliche Reihenfolge der bereits vorhandenen Decken- und Wandbilder brachte er doch eine neue empfindliche Störung, zumal das Schlußbild, das Jüngste Gericht, wegen der großen Raumverhältnisse, die es erforderte, nothwendig auf die Altarseite verlegt werden mußte, die bisher den Anfang der Composition, die Findung Mosis und die Geburt Christi, enthalten hatte. Zu dem Widerspruch der Höhenrichtung, daß die Deckengemälde in der Richtung von oben nach unten, die Wandgemälde aber in der Richtung von unten nach oben componirt sind, kommt jetzt noch der tief einschneidende Widerspruch in der Längenrichtung. Während sowohl die Wandbilder der alten Meister wie die Deckenbilder Michelangelo's in der Richtung von der Altarseite zur Eingangsseite componirt sind, ist jetzt die Altarseite nicht mehr der Anfang der Composition, sondern der Abschluß. Und dieser Widerspruch der räumlichen Anordnung rächt sich naturgemäß auch in der Gliederung der Idee. Unmittelbar neben dem Jüngsten Gericht die Schöpfungsbilder, erst am entgegengesetzten Ende die Bilder der Sündhaftigkeit. Hätte Michelangelo schon bei dem Beginn der Deckenbilder die Bilder des Sturzes der Engel und des Jüngsten Gerichts in Aussicht gehabt, sicher hätte er den Deckenbildern die der jetzigen Reihenfolge entgegengesetzte Reihenfolge gegeben.

Michelangelo war sechzig Jahre alt, als er die Ausführung des Jüngsten Gerichts begann.

Der Meister des Jüngsten Gerichts ist ein Anderer als der Meister der Deckengemälde.

Unter dem Druck schweren persönlichen Leids und der schreckenvollen Noth der öffentlichen Zustände war seine Stimmung und Lebensanschauung immer herber und düsterer geworden. Michelangelo hatte es erleben müssen, daß er zu derselben Zeit, da Raffael's Gestirn immer strahlender emporstieg, in den Steinbrüchen

von Seravezza an die undankbare Aufgabe der Fassade von S. Lorenzo in Florenz gekettet wurde; Leo X., sein Jugendgenosse, hatte ihm nicht verziehen, daß er, der Medicäerschützling, in den Verfassungskämpfen Savonarola's sich auf die Seite der Gegner der Medicäer gestellt hatte. Das berühmte Sonett Qui si fa elmi di calici e spada (Guasti, S. 157) giebt Zeugniß von dem nagenden Unmuth, welcher in Michelangelo's Seele wühlte. Und Michelangelo hatte es erleben müssen, daß die Freiheit seiner Vaterstadt Florenz, für deren Vertheidigung er mit aller Kraft und mit Gefahr seines Lebens gewirkt hatte, für immer verloren war; rettungslos seufzte ganz Italien unter dem Joch der Fremdherrschaft. Und eben jetzt wogte und wühlte die hochfluthende Bewegung der beginnenden Gegenreformation, von welcher Michelangelo um so tiefer ergriffen wurde, je unvertilgbarer in ihm, wie Condivi und Vasari übereinstimmend berichten, das Angedenken Savonarola's fortwirkte.

Künstlerisch stand Michelangelo noch durchaus auf dem Boden der Renaissance, noch durchaus in der vollen Frische und Eigenart seiner überwältigenden Formenmacht. Beweis sind die gewaltigen Bildwerke, welche er inzwischen geschaffen hatte, die Mosesstatue und die Sklaven, die Christusstatue in S. Maria sopra Minerva, die Kolossalgestalten an den Gräbern der Medicäer. Beweis ist das Jüngste Gericht selbst, die Loslösung von allem kirchlichem Typus, die überwuchernde Freude und Lust am Nackten, das Schwelgen in Herkulischen Gestalten und in den gewagtesten Bewegungen und Verkürzungen; wir wissen, welches Aergerniß diese Nacktheit erregte und welches Geschrei über sie die giftige Zunge Pietro Aretino's erhob, dessen zudringliche Eitelkeit Michelangelo durch Verweigerung erbetener Handzeichnungen verletzt hatte. Jedoch der Geist, der aus dem Jüngsten Gericht spricht, ist nicht mehr der Geist der freien harmonischen Renaissancebildung, sondern der Geist der neuerwachten finsteren strengeren Kirchlichkeit. Die entsetzenvolle

Herbigkeit des Jüngsten Gerichts ist das erschütternde, großartig monumentale Zeugniß, welche tiefe Verdüsterung, welche schreckhafte Weltverachtung jetzt in Michelangelo's Seele lag, ist der furchtbare Mahnruf, ob Christus und die heiligen Märtyrer fruchtlos gestorben sind für die sündige Menschheit.

Der Grundgedanke des gewaltigen Kolossalbildes, das sechzig Fuß hoch und sechzig Fuß breit ist, ist der alte Kirchenhymnus Celano's:

„Dies irae, Dies illa,
solvet saeclum in favilla,
Quantus tremor est futurus,
Quando judex est venturus,
Cuncta stricte discussurus."

„Tag des Zornes, Tag der Rache,
Der die Welt in Staub verwandelt,
Welcher Schrecken wird da walten,
Wenn der Richter kommt zu schalten,
Streng mit uns Gericht zu halten."

Nur Schreck, nur Zorn, nur Rache. Nichts von der Glorie des Himmels. Nichts von der Wonne der himmlischen Heerschaaren. Der Himmel selbst ist in leidenschaftlichster Erregung. Die Engel stürmen heran mit den Marterwerkzeugen des Erlösungstodes Christi, die Märtyrer zeigen sühnefordernd auf die Marterwerkzeuge, durch welche sie für die Wahrheit des Evangeliums den Tod erlitten. Zornentflammt erhebt der Richter, auf den Wolken erscheinend, in heftiger Bewegung die Hände gegen die Verdammten, das unabänderliche Verdammungswort kündend; selbst Maria, die Fürsprecherin, wendet angstvoll ihr Haupt von dem Unerbittlichen. Unter Christus, durch weite Wolkenschichten getrennt, die Engel des Gerichts, mit Posaunenschall die Todten aus ihren Gräbern erweckend. Auf der einen Seite das sich emporringende Erwachen der Todten und das noch von irdischer Schwere befangene Emporschweben der Begnadeten. Weitaus der größte Theil des Bildes aber gehört den Gruppen der Verdammten. Die Einen, die sich gewaltsam den

Eingang zum Himmel zu erzwingen trachten, werden zurückgestoßen von strafenden Engeln oder werden unrettbar hinabgezogen von beutesüchtigen Teufeln; die Anderen, die sich verzweifelt an das Schiff des Unterweltfährmanns Charon drängen, werden von Charon wild höhnend mit hoch erhobenem Ruder zurückgetrieben in die unentrinnbare Höllenqual. Die furchtbarste Tragödie der Verzweiflung; ohne Erhebung, ohne Versöhnung.

Die alten kirchlichen Darstellungen scheiden gleichmäßig die Gerechten und Ungerechten; Fiesole schildert vornehmlich die Freude der Seligen, Michelangelo kennt nur den unwiderrufbaren Jammer der Verdammniß.

Vittoria Colonna, die fromme Dichterin, hat das Bild ihres großen Freundes in einem ihrer geistlichen Sonette (Parmi veder con la sua face accesa) gefeiert:

„Già la tromba celeste interno grida;
E lor, che della gola e delle piume
S'han fatto idolo in terra, a morte sfida,

Celar non ponno il vizio a quel gran lume,
Che dentro al cor penetra, ov'egli annida;
Ma cangiar lor convien vita e costùme.“

Nach B. Arndt's Uebersetzung:

„Vom Himmel schon erschallt die Kriegstrommete,
Und wer den Gaumen, wer des Lagers Fülle
Zum Götzen sich gemacht, dem Tod sie weihet.

Vor Gottes Aug' nicht birgt geheime Stätte
Die Laster je, welch Kleid sie auch umhülle;
Gott will, daß Leben, Sitte sich erneuet.“

Michelangelo, der Schöpfer des Jüngsten Gerichts, ist nicht mehr der begeisterte Anhänger der Platonischen Philosophie; er ist der zornmüthige Parteigänger des wiedererstandenen kirchlichen Eifers.

Und wir können uns der Thatsache nicht verschließen, daß Michelangelo in seinen letzten Lebensjahren sogar ganz und gar der kirchlichen Reaction anheimfiel.

Kein wuchtvolleres Zeugniß für die siegende Allgewalt der sogenannten Restauration des Katholicismus als diese ewig denkwürdige Wandlung Michelangelo's.

Er, der himmelstürmende Titan, wird in seinem verdüsterten Alter nicht blos streng kirchlich, sondern engherzig bigott.

In den Gedichten Michelangelo's müssen wir diese geheimnißvollen, tief inneren Seelenvorgänge verfolgen. Zu beklagen ist nur, daß die Entstehungszeit der einzelnen Gedichte so unsicher ist.

Was Michelangelo's Seele leidenschaftlich durchstürmte, das wurde in feste Bahnen gewiesen durch Vittoria Colonna, jene gegewaltige Frau, in welcher Michelangelo eine neue Liebe und eine neue Jugend gefunden hatte. Auch sie hatte einst in weltlicher Dichtung nach dem Parnaß und nach Delos gestrebt; jetzt strebte sie nach jener anderen Quelle und nach jener anderen Höhe, die kein menschlicher Fuß ohne göttliche Hilfe erklimmen kann.

So wie der Bildner sein Gebilde aus schlechter Erde formt und mit seinem Meißel nicht rastet, bis es dasteht schön und glanzumgeben, ganz dem Ideal der inneren Begeisterung entsprechend, „so also, Herrin, ist auch mir geschehen; aus schlechtem und gringem Anfang ließest du, Edle, mich vollendeter erstehen," — das ist der Ruhm, mit welchem Michelangelo die verehrte Führerin feiert. Und in gleicher Weise nennt Vittoria in einem ihrer Briefe ihre Freundschaft mit Michelangelo eine in Christus geschlossene Freundschaft (stabile amicizia e ligata in christiano nodo sicurissima affezione).

Oft ist gerühmt worden, daß Vittoria Colonna und Michelangelo jener milderen Richtung der neu erwachenden Kirchlichkeit angehörten, welche sich der Augustinischen Lehre Luther's von der Rechtfertigung durch den Glauben zuneigte und in diesem Sinn

mit treuem Ernst die katholische Kirche selbst zu verjüngen und zu vertiefen suchte. Und gewiß ist, daß Vittoria Colonna und Michelangelo mit den edelsten Vertretern dieser reformirenden Richtung, mit Sadolet, mit Contarini, mit Morone, mit Reginald Pole, im engsten Verkehr und in tief innerster Uebereinstimmung lebten. Gar viele der empfindungsvollsten Gedichte Vittoria's und Michelangelo's sind erfüllt und durchglüht von dieser bußfertigen Herzenszerknirschung, von dem demüthigen Gefühl der Rechtfertigung vor Gott nicht durch die todte Werkheiligung sondern allein im Glauben. Man blickt in den innersten Kern der frommen Gespräche, in welchen diese beiden großen Menschen ihre geheimsten Gedanken miteinander austauschten, wenn Michelangelo im fünften Madrigal (Guasti, S. 30), zu der geliebten Freundin spricht: „Dich frag' ich, ob nicht mehr vor Gottes Auge demüthige Sünd als stolze Tugend tauge" (chieggio a voi, atta e diva donna, saper se'n cielo men grado tiene l'umil peccato che 'l supercchio bene). Doch waltet diese freie und milde Gesinnung nur in den ersten Jahren. Als um 1540 in der Gewißheit, daß die immer weiter vordringende Ketzerei nicht versöhnt, sondern nur vertilgt werden könne, die kirchliche Reaction nur zu immer furchtbarerer Schreckensherrschaft vorschritt, da wurden, wie alle jene edlen Reformfreunde, so auch Vittoria Colonna und Michelangelo ganz in die neue Strömung gezogen. Nicht blos aus Furcht vor den drohenden Schrecken der Inquisition, sondern in tief innerster Gewissensangst. Das Zwingende dieser Wandlung war, wie die Briefe Sadolet's und Pole's bezeugen, das tiefe Gefühl von der Unverbrüchlichkeit der kirchlichen Einheit und Allgemeinheit. Je näher sie der Gefahr gewesen waren, draußen auf der stürmenden See Schiffbruch zu leiden, um so verschüchterter flüchteten sie jetzt in den sicheren Hafen, der Rettung und Friede bot. Vittoria Colonna, zurückgezogen in stille Klostermauern, singt jetzt von den teuflischen Lockungen der Wissenschaft, die die Seele vom rechten Pfad ablenken, von dem Heil der Glaubensinnigkeit, die um so

reiner und tiefer ist, je weniger sie liest und je mehr sie glaubt (più a dentro sente colui che poco legge e molto crede); ja sie, in deren reiner Seele kein Fehl ist, verargt sich nicht, die vertrauensvollen Briefe, die ihr Bernardino Ochino, mit dem sie einst in Neapel herrlichste Weihestunden gemeinsamen religiösen Denkens und Forschens durchlebt hatte, über die Nothwendigkeit seiner Flucht geschrieben, an die Geistlichkeit auszuliefern, da Ochino außerhalb der rettenden und sicheren Arche des Heils sei, (essendo lui fuor dell' arca, che salva e assicura). Auch Michelangelo lebte fortan nur in der Bibel und in Dante und Savonarola. Vasari, der streng Kirchliche, nennt ihn einen ottimo christiano. Aus dem Jahr 1545 stammt, laut der Briefe Michelangelo's (Lettere, S. 514 und 515), die Zeichnung des todten Christus, auf welche Michelangelo die Dante'schen Worte schrieb: „Non vi si pensa, quanto sangue costa, ach Niemand denkt daran, welch Blut es kostet." Der Sinn dieses Wortes ist unzweifelhaft; der neunundzwanzigste Gesang des Purgatoriums, dem es entlehnt ist, eifert gegen die willkürliche Schriftverdrehung; „Gott wohlgefällig ist nur, wer sich der Schrift demüthig unterwirft; jetzt aber schweigt das Evangelium, Jeder bringt seine eigenen neuen Erfindungen und diese werden von den Predigern (dai predicanti) leichtfertig verbreitet." Es ist der feste Protest der katholischen Rechtgläubigkeit gegen jegliche hoffärtige Neuerung.

Als 1543 Michelangelo's Bruder Giovansimone starb (Lettere, S. 217), war Michelangelo vor Allem bekümmert, ob er die heiligen Sacramente empfangen; und dieselbe Stimmung wiederholt sich 1555 bei dem Tod seines Bruders Gismondo (S. 313). Im Oktober 1556 plante er eine Wallfahrt nach Loreto (S. 330) „per alcuna mia divozione."

„Ihr sollt wissen, wo meine Gedanken sind", mit diesen Worten schickte der Achtzigjährige ein Sonett an Vasari (Guasti 66, S. 232), das uns am tiefsten enthüllt, was seine Seele bewegte:

„Le favole del mondo m'hanno tolto
Il tempo dato a contemplare Iddio;
Nè sol le grazie suo poste in oblio,
Ma con lor, più che senza, a peccar volto.
Quel ch'altri saggio, me fa cieco e stolto,
E tardi a riconoscer l'error mio.
Scema la speme, e purcresce 'l desio
Che da te sie dal propio amor disciolto.
Amezzami la strada c'al ciel sale
Signor mie caro, e a quel mezzo solo
Satir m'è di bisognio la tuo' ita.
Mettimi in odio quante 'l mondo vale,
E quante suo bellezze onoro e colo
C'anzi morte caparri eterna vita."

Nach S. Hasenclever's Uebersetzung:

„Die Fabeln dieser Welt, die eitlen, leeren,
Sie raubten mir die Zeit, Gott zu betrachten;
Nicht war's genug mir, Gnaden zu verachten,
Durch Mißbrauch wollt ich Huld in Fluch verkehren.
Mit Blindheit schlugen mich der Wahrheit Lehren,
Die andre Geister fromm und weise machten;
Die Hoffnung sinkt, doch wächst zugleich mein Schmachten,
Daß du der Sünde Ketten brichst, die schweren,
Zum Himmel, Herr, erleichtre mir die Pfade.
Doch willst zur Hälfte selbst den Weg mir kürzen,
Zum Ziel kann eigne Kraft mich doch nicht heben.
Lehr denn die Welt mich hassen; deine Gnade,
Sie wolle meiner Seele Götzen stürzen,
Daß mir sei vor dem Tod das ewige Leben.

Selbst die künstlerische Denkweise Michelangelo's verengte sich.

Noch 1538, in dem bekannten Gespräch, welches uns durch die Aufzeichnung des portugiesischen Malers Francesco d'Ollanda erhalten ist, hatte er begeistert ausgeführt, daß die ächte Kunst durch sich selbst edel und fromm sei, durch den Geist, in welchem sie arbeite, weil die Seele nichts so fromm und rein mache, als das Streben, etwas Vollendetes zu schaffen. Wie ganz anders jetzt? Am 19. September 1554 schreibt er an Vasari das berühmte Sonett (Guasti 65, S. 230), in welchem er schmerzlich als schweren

Irrthum beklagt, daß einst seine heißentbrannte Phantasie die Kunst sich ausschließlich zur Herrin und zum Götzen erkoren.

> „Nè pinger nè scolpir fia più che quieti
> L'anima volta a quell' Amor divino
> Ch'aperse, a prender noi, in croce le braccia."
>
> „Nicht Malen und nicht Meißeln giebt mir Friede,
> Nur jene Liebe kann sich mein erbarmen,
> Die uns vom Kreuze winkt mit off'nen Armen."

In diese gramvolle Zeit fallen die Bilder der Paulskapelle, die Bekehrung Pauli und die Kreuzigung Petri, in diese Zeit fallen die für Vittoria Colonna bestimmten Zeichnungen des gemarterten und gekreuzigten Christus, fallen die bildnerischen Gruppen der um den Tod des Sohnes klagenden Mutter im Dom zu Florenz und im Hof des Palazzo Rondanini in Rom.

Wohl sind es die alten Michelangelesken Formen, aber ohne innere Nothwendigkeit, ohne das alte titanische Leben; äußerliche zur Gewohnheit gewordene Manier. Es ist die anspruchsvolle Pathetik des beginnenden Barockstils.

Nie hat ein großer Mensch ein unglücklicheres Greisenalter durchlebt als Michelangelo. Schwere körperliche Leiden traten ein, die ihn nur um so mehr verbitterten. Es fehlt auch jetzt nicht an Zügen liebenswürdigster Herzensgüte; aber der bestimmende Grundzug ist das Gefühl verdüsterter Einsamkeit, herber Weltverachtung, lebensmüder Todessehnsucht. Alle Gedichte der späteren Zeit sind düster und schwermuthsvoll. „Meine Freude ist der Schmerz (la mia allegrezza è la malinconia)." „Wer leben will, der sterbe." „Dem ist das schönere Loos erkoren, wer kurz gelebt auf Erden." „Der Tod allein heißt alle Leiden ruhn." Oft sogar wühlende Selbstmordgedanken.

Und dennoch schuf Michelangelo auch in diesem trüben Alter noch eine Reihe der gewaltigsten Werke.

Für die eigenthümliche Verschiedenartigkeit der einzelnen Künste

ist es bezeichnend, daß Michelangelo jetzt in der strengen Gesetzmäßigkeit der Baukunst die Schaffensfreudigkeit fand, die er in der Malerei und Plastik verloren hatte. Das Werk seines Alters ist das Kranzgesims und der Arkadenhof des Palazzo Farnese, die Anlage der Capitolinischen Bauten, die Peterskuppel.

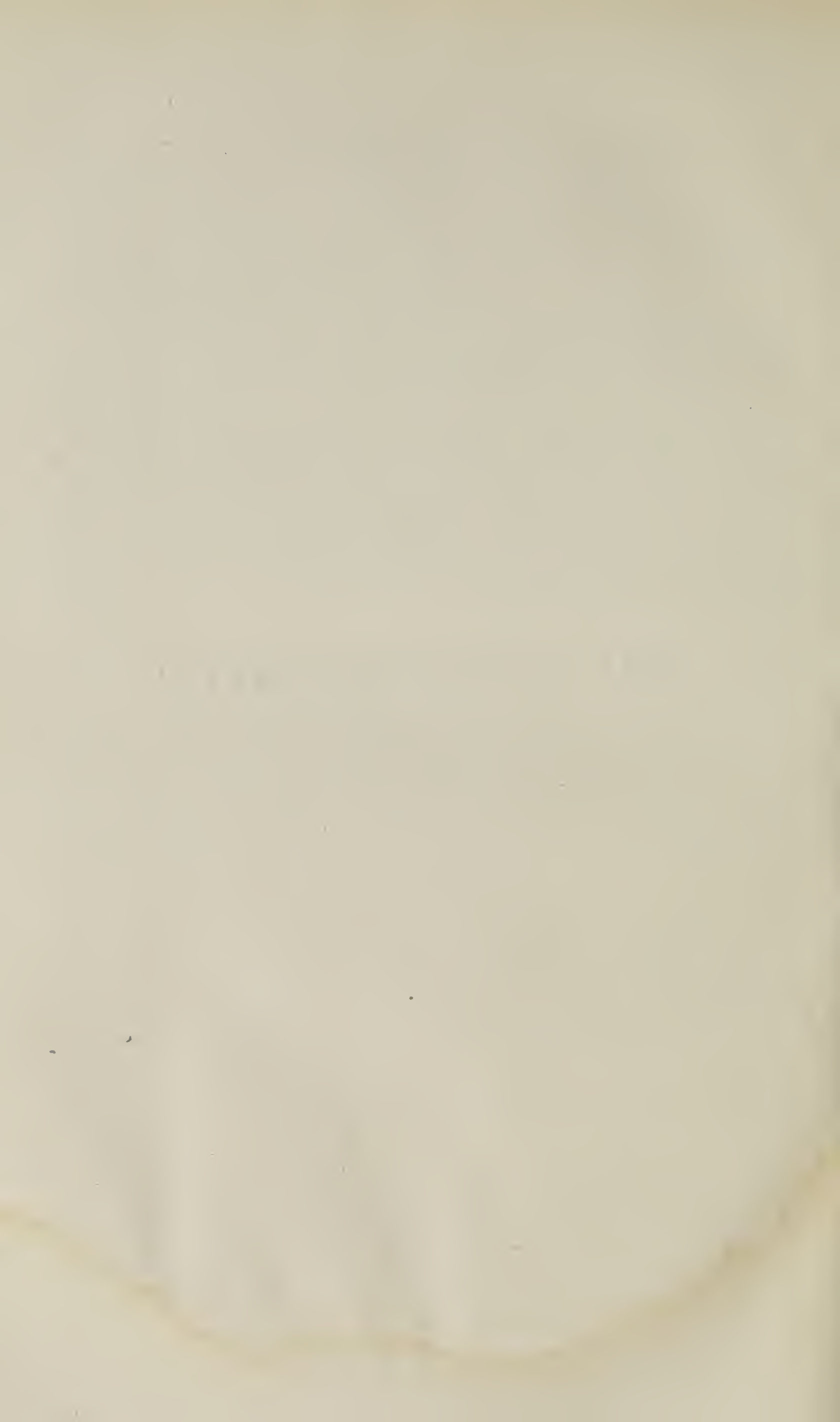
Das Modell der Riesenkuppel von St. Peter stammt aus dem Jahr 1556. Vollendet hat des Künstlers Auge die Kuppel nicht mehr gesehen.

Einzig von seinem religiösen Eifer getrieben, hatte Michelangelo die Fortführung des Baues übernommen. Er arbeitete ohne Lohn, nur zur Ehre Gottes und des großen Apostelfürsten. Weder die Ränke schelsüchtiger Gegner noch die lockenden Anerbietungen zur Rückkehr in die geliebte Heimath vermochten ihn dem frommen Werk zu entziehen; es zu verlassen, schreibt er am 11. Mai 1555 an Vasari (Lettere 537), wäre mir in der ganzen Christenheit eine große Schande und für meine Seele eine große Sünde. Aber der Bau selbst ist im reinsten Geist der Renaissance gedacht. Indem Michelangelo wieder auf den ursprünglichen Plan Bramantes zurückging, weil, wie Michelangelo in einem Brief an Bartolommeo Ammanati sagt (S. 535), einzig dieser Plan klar und einfach war und gleichmäßige Lichthelle und die möglichste Schonung der umliegenden Bauten verbürgte, erwuchs ihm dieser unvergleichlich schönheitsvolle und gewaltige Kuppelbau, der herrlich erfüllte, was schon Brunellesco mit seiner Kuppel des Florentiner Doms erstrebt und was doch weder er noch ein anderer seiner großen Nachfolger in dieser Macht und Herrlichkeit jemals erreicht hatte.

Die Kuppel von St. Peter ist der gewaltige Abschluß der italienischen Hochrenaissance. In stolzer Erhabenheit kühn emporsteigend, und doch so sicher harmonisch, so klar und frei, so ruhig feierlich.

VI.

Die Spätrenaissance.



1.

Das Renaissancedrama und die Vitruvianer und Manieristen.

Wie rasch und wie stolz war die italienische Renaissance-bildung emporgestiegen und wie unaufhaltsam jäh verfiel sie! Unmittelbar auf das Zeitalter Bojardo's und Ariost's, Michelangelo's und Raffael's, folgte ein Epigonengeschlecht; mit den Forderungen und Gewöhnungen der Bildung, aber ohne Ursprünglichkeit und ohne lebendige Schöpferkraft.

Der Grund dieses jähen Verfalls liegt in den tief inneren Widersprüchen, an welchen die italienische Renaissancebildung von Anbeginn krankte und welche sie nicht zu überwinden vermochte. Die mittelalterlichen Bande hatte sie gesprengt; aber das neue Menschheitsideal, das sie aus den Dichtern und Denkern des Alterthums gezogen, vermochte sie weder in der sittlichen Gesinnung noch in der ringenden Erkenntniß der Menschen zur vollen durchgreifenden Herrschaft zu bringen.

So begeistert und hochherzig die neuen Platoniker vom höchsten Gut, von der unentreißbaren Glückseligkeit der gottinnigen Tugend philosophirten, die geschichtliche Wirklichkeit zeigt, daß das

neue Freiheitsgefühl in der unendlichen Mehrzahl der Menschen zunächst nichts war als die schnödeste Sophistik der entfesselten selbstsüchtigen Leidenschaft, der Freibrief schrankenlosen Genußlebens und schrankenlosen Verbrechens. Und so emsig und ernst die neuen Platoniker bemüht waren, die kirchlichen Satzungen durch die Lehren und Anschauungen der alten Philosophie zu läutern und zu erweitern, der innerste Kern des religiösen Volkslebens blieb unberührt, weil den Italienern der feste Muth fehlte, der unerbittlichen Folgerichtigkeit des logischen Denkens auch da zu folgen, wo Logik und Dogma in Widerstreit kamen. Die alten sittlichen und dogmatischen Begriffe waren gelockert; das werdende Neue hatte nicht die Kraft, sich zu vollenden. Wie konnten die heftigsten Angriffe ausbleiben, und wie konnte auf die Dauer das Halbe und Unfertige, das allen Uebeln und Gefahren schwankender Uebergangszustände ausgesetzt war, diesen zum Theil berechtigten Angriffen widerstehen? Die Renaissancebildung wurde in ihren Zielen unsicher und verlor in dieser Unsicherheit die Tiefe und Freudigkeit des Schaffens, die allein aus der Gewißheit innerer Nothwendigkeit quillt. Zuletzt kam durch die Macht der äußeren Ereignisse die Wiederherstellung des engsten Kirchenthums. Die Fortführung und Vollendung des in Italien ruhmreich Begonnenen fiel an die nordischen Völker.

Am frühsten und am greifbarsten offenbarten und rächten sich die Schwächen und Gebrechen der italienischen Renaissancebildung in der Dichtung, besonders im Drama. Gar bald aber trübten und vernichteten sie auch die Blüthe der bildenden Kunst.

Es ist eine oft aufgeworfene Frage, warum die italienische Renaissancebildung erst so spät zur Entwickelung des Dramas kam und warum selbst das Zeitalter Raffael's und Michelangelo's und Ariost's im Drama nichts ist als geistlose äußerliche Nachahmung der antiken Vorbilder. Das Wesen aller dramatischen Handlung beruht auf der Voraussetzung der Unumstößlichkeit der sittlichen

Weltordnung; dieses Zeitalter aber entbehrte der festen sittlichen Begriffe und Maßstäbe.

Unter den Grausamkeiten und Gewaltthätigkeiten der täglich neu auftauchenden, um Macht und Dasein ringenden kleinen Fürsten, unter den unausgesetzten blutbefleckten Parteikämpfen der städtischen Republiken, unter der wilden ungezügelten Beutesucht des abenteuernden Landsknechtswesens war das sittliche Gefühl um allen Grund und Halt gekommen. Die Kühnheit und Furchtbarkeit des Frevels deckte die Schande, ja sie gewann den Ruhm heroischer Größe. Die verbrecherische Selbstsucht, wenn sie gelingt, ist preiswürdige Hoheit, thatkräftige Hochherzigkeit. Cesare Borgia und alle die anderen fluchwürdigen Gewaltherrscher, welche Cesare Borgia zwar an Genialität und ritterlichem Glanz, aber wahrlich nicht an Niedertracht nachstehen, werden gefürchtet; aber sie werden selbst von den Besten und Ersten bewundert und gefeiert. Gerechtfertigt ist jede That, welche Vortheil bringt und welche Erfolg hat.

Machiavelli's berühmtes und berüchtigtes Buch vom Fürsten ist aus diesen Stimmungen und Zuständen hervorgegangen. Man kann die Ansichten und Absichten Machiavelli's geschichtlich begreifen, aber man kann und darf sie nicht entschuldigen. Wohl spricht aus Machiavelli der warme politische Eifer; er will Lorenzo, den Mediceer, anspornen, das verfallene, zerstückelte, von der Fremdherrschaft schwer bedrückte Italien zu Einheit und Macht und zu nationaler Selbständigkeit zu führen, und er sucht dem Fürsten, dem diese hohe geschichtliche Aufgabe obliegt, die Mittel an die Hand zu geben, die nöthig sind, dies Ziel zu erreichen. Aber ein nichtswürdiges Buch ist es und bleibt es; ein grauenhaftes Zeugniß, wie weit sich das Italien der Renaissance von der Hoheit und Reinheit der sittlichen und politischen Ideale Dante's und Petrarca's entfernt hat, und wie der später von den Jesuiten verkündete Grundsatz, daß der Zweck die Mittel heilige, nur die epigrammatische Zusammenfassung der allgemeinen, durch

alle Volksschichten verbreiteten Sittenverwilderung und Gewissens=losigkeit ist. Machiavelli ist der Mann der Gewalt, des Truges und der List, der durch ihre Plötzlichkeit überraschenden grausamen Staatsstreiche, des perfiden Verrathes gegen Freund und Feind. Cesare Borgia ist sein politisches Ideal. Der Fürst soll nicht blos das Beispiel des Löwen vor Augen haben, sondern auch das Beispiel des Fuchses. Es ist besser für den Fürsten, gefürchtet als geliebt zu sein; denn die Menschen haben weniger Scheu, Einen zu verletzen, der Liebe erweckt, als Einen, der Furcht ein=flößt. Der Fürst muß sich, so weit er kann, von dem Guten nicht trennen; aber er muß, wenn und wo es zweckdienlich ist, auch auf das Böse einzugehen wissen. Trage der Fürst nur Sorge, zu siegen und die Herrschaft zu behaupten; die Mittel werden immer für ehrenvoll erklärt und von Jedermann gelobt werden, denn der Pöbel läßt sich immer durch den Schein und Erfolg der Sache fangen, in der Welt giebt es aber nur Pöbel.

Guicciardini, der berühmte Geschichtsschreiber, ist innerlich vornehmer. Er verwirft die Grundsätze Machiavelli's; er ver=wundert sich sogar, daß die Gerechtigkeit Gottes es zugiebt, daß man durch Verbrechen Herrschaft erlangen kann (Op. ined., Th. 1, S. 118, Nr. 91, S. 198, Nr. 329). Aber auch er legt keinen Werth auf die inneren Beweggründe des menschlichen Handelns; nur soll die Selbstsucht rücksichtsvoll verschleiert werden. Leben heißt die Welt kennen und sie zu seinem Vortheil verwenden. Er preist am glücklichsten, wem es gelingt, Handlungen, die er aus Eigennutz thut, den Schein zu geben, als habe er sie aus Gründen und zum Besten des öffentlichen Wohls gethan, wie Ferdinand von Ara=gonien allen seinen Thaten, die er zur Sicherung seiner eigenen Macht und Herrschaft gethan, immer den Schein christlichen Glaubenseifers und der Vertheidigung der Kirche zu geben ge=wußt habe (ebend. S. 136, Nr. 142). Die „Ricordi" Guiccar=dini's, sagt F. de Sanctis (Ital. Literat., Th. 2, S. 155), sind

die zum Gesetz und System erhobene Sittenverderbniß der Renaissance.

In Lodovico Martelli's Tragödie Tullia (1527) heißt es:

„E l'impresa fu giusta; perchè nulla
Si puote oprar per accquistarsi un regno,
Che le leggi divine o l'altre varchi."

„Gerecht war diese That, denn gilt's der Herrschaft,
Giebt's kein Gesetz der Menschen noch der Götter,
Das man mit vollem Fug nicht brechen dürfte."

Tragödie ist nur möglich in Völkern und Zeitaltern, welche Gewissen haben. Deshalb hatten die Römer keine Tragödie. Und deshalb hatte auch das Zeitalter Cesare Borgia's und Machiavelli's keine Tragödie.

Fast ist es ein Räthsel, wie in dieser sittlichen Fäulniß die Herrlichkeit der großen bildenden Kunst erblühen konnte; für das Drama, zumal für die Tragödie, war auf solchem Boden kein Wachsthum. Die bildende Kunst stellt die Charaktere und Handlungen dar, nur insoweit sie sichtbar vor das Auge treten; sie fragt weder nach den Beweggründen dieser Charaktere und Handlungen noch nach ihrem Zusammenhang mit dem großen Weltganzen. Die Tragödie steigt hinab in die geheimsten Tiefen der Menschenseele; sie verfolgt die Handlungen und Charaktere bis auf ihre innersten Ursprünge und bis auf die aus ihnen entspringenden Folgen und Gegenwirkungen. Die Tragödie ist der Kampf und Zusammenstoß des kraftvollen zielbewußten Einzelwillens mit dem unverletzlichen vernünftigen Gesammtwillen. Die Reinigung der Leidenschaft, die Katharsis, in welche Aristoteles das Wesen der Tragödie setzt, das große gigantische Schicksal, das den Menschen erhebt, indem es den Menschen zermalmt, ist die erhebende Freude über den Sieg der gefährdeten sittlichen Weltordnung, ist die stolze Gewißheit, daß sich jede Schuld auf Erden rächt, daß die Ge=

schichte das Weltgericht ist. Wo der Glaube an feste sittliche Gesetze, wo der Kampf des Gewissens fehlt, da fehlen die sittlichen Probleme, da fehlt die tragische Schuld und die tragische Sühne, da fehlt die feste innere Nothwendigkeit und Folgerichtigkeit der dramatischen Handlung, der unerbittliche ursächliche Zusammenhang der aus der Naturbestimmtheit des Charakters entspringenden Schuld und der gegenwirkenden Macht der Verhältnisse, der unerbittliche ursächliche Zusammenhang der Schuld und des unabwendbaren Untergangs. Traurige Geschichten, empörende Gräßlichkeiten; nicht Tragik.

Noch im Zeitalter Dante's hatte die beginnende italienische Tragödie die richtige Einsicht in den Grundbegriff der tragischen Kunst gehabt, die Einsicht in die Unverbrüchlichkeit der sittlichen Gerechtigkeit, wenn auch freilich nur in der Weise des antiken Schicksals. Albertino Mussato hatte in Nachahmung der Tragödieen, welche unter dem Namen Seneca's bekannt sind, mit Beibehaltung des Chors und aller antiken Bühnenüblichkeiten eine lateinische Tragödie „Eccerinis“ gedichtet, die Geschichte Ezzelino's und seines Bruders Alberich. Die grausen Gesellen wähnen sich aller göttlichen und menschlichen Gesetze enthoben, vicimus jamque omne fas licet et nefas; aber das Gottesgericht kommt über sie mit unerbittlichem Racheschwert.

„Consors operum,
Meritum sequitur quisque suorum,
Stat judicii conscius aequi,
Judex rigidus, judex placidus.“

Aber diese Einsicht in die Unerläßlichkeit der tragischen Schuld und Sühne, und in die aus der Sühnung der Schuld entspringende Erhebung und Läuterung, den Begriff und das Wesen der Katharsis, hatte die sittliche Haltlosigkeit der italienischen Renaissancebildung verloren; und am allerwenigsten war sie geeignet, die Jenseitigkeit der Schicksalsidee in die volle Diesseitigkeit der unverrückbaren sittlichen Weltordnung zu vertiefen und umzubilden. Nach Maßgabe Seneca's und nach Maß-

gabe der griechischen Tragiker, deren tragische Tiefe man nicht verstand, weil man sie immer nur durch die Brille Seneca's betrachtete, meinte man das Wesen der Tragödie erschöpft zu haben, wenn man die Tragik lediglich in die Größe heroischen Handelns und heroischen Leidens setzte.

Gyraldi bezeichnet in seinem Dialog De scena et poetarum scenicorum historia (Op., Th. 2, S. 318) die Tragödie als die Darstellung heroischen Unglücks (heroicae fortunae in adversis comprehensio). Auch Trissino, der selbstschöpferische Begründer der italienischen Tragödie, hat in seiner Poetik, obgleich das fünfte Buch (Op., Th. 2, S. 91 ff.) die Aristotelische Definition der Tragödie übersetzt und ausführlich erörtert, nicht das leiseste Wort für diese wichtigsten Grundbegriffe der Schuld und der Katharsis.

Ueber die Tragödie Seneca's ist daher die wahlverwandte italienische Renaissancetragödie niemals hinausgekommen; ja sie hat das schlechte Muster noch verschlechtert und vergröbert.

Seneca's Tragödieen, aus der raffinirten, aber herzlosen Bildung der römischen Kaiserzeit hervorgegangen, sind reich an rhetorischer Schönheit, an pomphafter Declamation, an geistvoll zugespitzten Sinnsprüchen; jedoch in ihrem innersten Kern sind sie nichts als empörende Gräuel- und Schauerstücke, wie sie die groben Nerven der an die mörderischen Gladiatorenspiele gewöhnten Römer verlangten. Kein sittliches Problem, kein tragischer Conflict, keine Lösung und Versöhnung; und darum nur eine lose Aufeinanderfolge pathetischer Scenen, ohne feste fortschreitende Handlung, ohne Wachsen der Leidenschaft, ohne Wahrheit und Entwickelung der Charaktere. Die italienische Tragödie hat diese Mängel nicht nur nicht überwunden, sondern ist ihnen Schritt vor Schritt nur immer tiefer verfallen. In der ersten italienischen Renaissancetragödie, in Trissino's Sofonisba (1514) noch einzelne ächt tragische Situationen, noch tiefe rührende Herzenstöne, namentlich in der Todesklage der Heldin; aber schon in Ruccellai's Rosmonda (1515)

erschreckende Rohheit. Und zuletzt steigert sich der leidenschaftliche und verdüsterte Sinn der bluttriefenden Gegenreformation zu einer grausen Lust am Gräßlichen und Ungeheuerlichen, die aller menschlichen Empfindung Hohn spricht und die doch so ausschließlich als der Grund und als das eigenste Ziel tragischer Wirkung betrachtet wird, daß selbst Tasso seinen Stolz darein setzt, in seinem Torrismondo das Scheußliche durch neue unerhörte Scheußlichkeiten zu überbieten.

Lessing hat in einem Brief über Gerstenberg's Ugolino (Lachm. 12, S. 190) das goldene Wort, daß das Gräßliche zwar zuweilen im Epos, niemals aber im Drama erlaubt sei, und am allerwenigsten als Grundmotiv. Es ist ein Unterschied, ob ich von dem Gräßlichen als von einem Geschehenen höre oder ob ich es als ein eben Geschehendes unmittelbar vor Augen sehe.

Man kann es den Zuschauern nicht verargen, wenn sie, was Trissino vom Standpunkt reiner Kunst mit Recht so bitter beklagt, in den Zwischenakten zu ihrer Erholung sich an Balletten und Pantominen ergötzten.

Noch heut sind in Italien die traurigen Nachwirkungen dieser verwilderten Richtung fühlbar. Als Nerv der tragischen Darstellung gilt nach wie vor nur die schöne Recitation. Wer Italien kennt, weiß, wie wahr es ist, wenn Goethe in seiner Italienischen Reise am 6. October 1786 über eine italienische Trauerspielvorstellung aus Venedig schreibt: „Das italienische Volk will auf eine crudele Weise gerührt sein und nimmt keinen innigen zärtlichen Antheil am Unglücklichen; es freut sich nur, wenn der Held gut spricht, denn aufs Reden halten sie viel, sodann aber wollen sie lachen oder etwas Albernes vernehmen.“

Von Italien aus wanderte die italienische Renaissancetragödie in die anderen Literaturen; nicht blos mit ihrer Kunstform der sogenannten Regelmäßigkeit, d. h. der antikisirenden Einheit der Zeit und des Ortes, die bis auf den heutigen Tag für die

romanischen Völker bindend geblieben ist und, insofern sie allzu tumultarischem Scenenwechsel vorbeugt, auch ein gewisses Recht hat, sondern zunächst auch mit allen ihren Gräueln und Rohheiten. Es darf wahrlich nicht verkannt werden, zu welcher ergreifenden dramatischen Kraft die spanische und französische Bühne, die eine von religiöser, die andere von politischer Begeisterung getragen, diese ideenlosen unreifen italienischen Anfänge emporgebildet hat; wenn wir auch oft nur das Conventionelle finden, wo wir das rein Menschliche suchen. Aber es war doch erst die für alle Zeiten entscheidende Wendung, als Shakespeare, dessen Erstlingswerk Titus Andronicus selbst noch an allen Wüstheiten der Senecatragödie krankt, auf der Höhe seiner Meisterschaft unter den Segnungen der durchgebildeten protestantischen Innerlichkeit und Geistesfreiheit die moderne Tragödie zur ächt und rein menschlichen Charaktertragödie vertiefte. Indem Shakespeare's Charaktertragödie das tragische Schicksal im menschlichen Gemüth selbst sucht und den tragischen Untergang als die folgerichtig nothwendige und unausweichliche Wirkung der verantwortlich schuldvollen That faßt, ist sie in diesem unauflöslich ursächlichem Zusammenhang von Schuld und rächender Sühne eine Theodicee der göttlichen Weltordnung, wie sie in dieser erschütternden Kraft und Weihe die der antiken Tragik entnommene Aristotelische Definition der Katharsis nicht gekannt, nicht geahnt hatte.

Statt einer vertieften Tragik erwuchs am Ende des sechzehnten Jahrhunderts aus der italienischen Renaissancetragödie eine völlig neue Kunstart. Man suchte nach der Erneuerung der von Musik begleiteten Recitation der antiken Tragödie und man fand unversehens die Oper.

Die folgenreichsten Erweiterungen der musikalischen Kunstmittel sind aus dieser sorgsam gepflegten neuen Erfindung erwachsen, die virtuose Ausbildung des Einzelgesangs, die Vervollkommnung der Instrumente und des Instrumentenspiels, die Wiedereinsetzung

der Melodie. Die Musik unternahm jetzt, das volle ganze menschliche Empfindungsleben zu umfassen, von der heiter anmuthigen Cantilena bis zum ahnungsvollen Ton düstersten Schmerzes. Und sicher war es ein unermeßlicher Gewinn, daß neben der blasirten Herbheit der verwilderten Tragödie auch wieder ächte und frische Herzensklänge und zartere Gefühlsregungen nach künstlerischem Ausdruck rangen. Besonders durch die Errungenschaften der Oper geschah es, daß die Italiener in allen musikalischen Dingen länger als ein Jahrhundert die unbestrittene unumschränkte Oberherrschaft hatten. Bald aber entarteten auch diese vielversprechenden Anfänge. Die Oper trat, wie es ihr Verhängniß zu sein scheint, in den Dienst der glänzenden Hoffestlichkeiten; der dramatische Kern wurde erstickt durch die Pracht der Ausstattung, durch die Sucht nach überraschendem Scenenwechsel, durch die Einschiebung möglichst zahlreicher Ballettänze. Ganz Europa wurde überschwemmt mit italienischen Primadonnen und Tenoristen, mit italienischen Tänzern und Tänzerinnen. Erst Gluck vertiefte die Oper in Wahrheit zum musikalischen Drama.

Ebenso schlimm als um die Tragödie stand es um die Komödie. Ja, die sittliche Fäulniß tritt in dieser noch greifbarer hervor.

Was für die Tragödie Seneca, war für die Komödie Plautus und Terenz. Die Frührenaissance hatte sich mit den altrömischen Stücken selbst begnügt; sie wurden an den Höfen der Päpste und der Fürsten, in den Palästen der Großen, in den Akademieen, theils in der Ursprache, theils in italienischen Uebersetzungen aufgeführt, namentlich Pomponius Läto war um diese Wiederbelebung emsig bemüht. Die Hochrenaissance des sechzehnten Jahrhunderts ging zur freien Nachbildung über. Ariost, Bibbiena, Machiavelli, Pietro Aretino erfüllten die überkommene antikisirende Form mit dem frischen gegenwärtigen Leben, mit dessen Lust und Ausgelassenheit, mit dessen zügelloser Sinnlichkeit und pfiffiger Verschlagenheit. Es ist die sogenannte Commedia erudita. Schran=

kenloser Muthwille, possenhafte Laune; sprudelnder Witz, besonders Situationenwitz. Ueberwiegend ist das Intriguenspiel, wie ja auch die italienische Novelle mehr auf überraschende Vorfälle als auf innere Charakterverwickelungen geht. Aber man schaudert, wenn man die schamlosen Schlüpfrigkeiten und die nichtswürdigen Ehebruchsgeschichten der Calandra Bibbiena's und der Mandragola Machiavelli's liest; man schaudert über das freche Behagen, mit welchem überall das Laster als das Siegende, Kluge, dagegen das Recht und das unverrückbar Sittliche als das Unterliegende und lächerlich Gimpelhafte dargestellt wird. Und man schaudert noch mehr, wenn man sieht, daß der Dichter der Calandra den Cardinalshut trägt, daß Papst Leo X. diesen zotenhaften Späßen unverholen zujubelt und dies freche Stück im Vatican in Gegenwart der Herzogin von Mantua mit verschwenderischer Pracht zur Aufführung bringt, ja daß diese Nichtswürdigkeiten bei den Frauen der höchsten Stände Schutz und Gunst finden und bei fürstlichen Hochzeiten als Festspiele verwendet werden. Schon Paul Jovius rügt in seinen Elogia Virorum literis illustrium (1576, S. 123) die empörende Laxheit des Papstes und der Cardinäle. Gyraldi ruft am Schluß des achten Buches seiner Historia Poetarum (Th. 2, S. 439) bewegt aus, daß, was einst wegen seiner lästerlichen Frechheit vom frommen Christensinn verworfen und ausgerottet worden, jetzt von Päpsten und Fürsten wiedererweckt werde, ja daß selbst geweihte Priester mit Ehrgeiz nach dem Ruhm eines guten Schauspielers strebten, weil sie wüßten, daß auf diesem Weg gute Pfründen zu erlangen seien. Auch in England finden wir später im Lustspiel Wycherley's und Congreve's dieselbe verwilderte Zuchtlosigkeit; aber die englische Dichtung genas durch die Gesundheit des politischen Lebens. Italien entbehrte dieser Heilkraft und sank immer tiefer und tiefer.

Die Volksbühne, die Commedia dell' arte, das Stegreifspiel mit seinen uralten typischen Masken war frischer, ursprünglicher

und in seiner naiven Derbheit wahrscheinlich sogar weniger anstößig. Shakespeare und Molière haben den vorhandenen Scenarien nachweislich gar manches fruchtbare Motiv entnommen. Aber kein italienischer Dichter erstand, den keimkräftigen Kern zu pflegen und zu veredeln. Pietro Aretino, dessen Lustspiele am meisten Volksthümliches haben, wäre zu dieser Aufgabe berufen gewesen; wo aber war in diesem verlotterten Gesellen die Kraft der Idealisirung?

Möglich immerhin, daß die fortschreitende italienische Renaissancebildung auch diese sittlichen Gebrechen überwunden hätte; aber der Druck der religiösen und politischen Ereignisse drängte die italienische Bildung fortan in durchaus andere Bahnen.

Und wie es die sittliche Verderbtheit der italienischen Renaissancebildung war, die sich im Drama rächte, so rächte sich in den anderen Gebieten der Dichtung, und vor Allem auch in der bildenden Kunst, die italienische Scheu vor der Unerbittlichkeit der Logik, die Feigheit des Denkens, der ungelöste Widerspruch zwischen den Forderungen der geistigen Freiheit und der unüberwindlichen Macht der kirchlich hierarchischen Ueberlieferung.

Je kühner und bedrohlicher die Bewegungen der deutschen Kirchenspaltung nach allen Seiten hin vordrangen, um so unsicherer und verschüchterter wurde die italienische Renaissancebildung.

Kein festes Ziel, keine spornende Leidenschaft, keine treibende große Idee.

Freilich die künstlerischen Formen bleiben die alten; aber sie werden, weil der zwingende innere Gehalt und mit diesem die innere Nothwendigkeit fehlt, leerer, seelenloser, äußerlicher, phrasenhafter.

Gleich dem antikisirenden Drama trachtet nun auch das Epos nach antikisirender Haltung.

Die Antike ist nicht mehr blos Muster, sondern auch Schranke. Die Renaissancezeit hatte sich das warmblütige volksthümliche romantische Epos geschaffen; jetzt wird die unbefan=

gen heitere Märchenlust Ariost's ersetzt durch die anspruchsvolle Würde des sogenannten poema eroico. Das Recht und die Lebensfülle der Gegenwart ist vergessen. Es war, als habe Petrarca nichts geschrieben als seine langweilige Africa. Die christlichen Epen Sannazaro's und Vida's schlugen zuerst diesen Weg ein. Vida's Poetik, die, wie Vida im ersten Buch seiner Schrift De reipublicae dignitate selbstgefällig berichtet, in allen Schulen auswendig gelernt wurde, kennt kein anderes Gesetz als die Nachahmung Vergil's. Trissino, der Schöpfer der italienischen Tragödie, wird in seiner Italia liberata auch der Schöpfer des antikisirenden italienischen Epos; und die Ausführung zeigt, daß, wenn er in der Vorrede nach Aristotelischer Weisung vornehmlich von der Nachahmung Homer's spricht, er Homer ebenso nur mit den Augen Vergil's sah, wie die griechischen Tragiker mit den Augen Seneca's.

Es ist die Zeit Berni's, Alamanni's, Bernardo Tasso's. Seit Herder's und F. A. Wolf's scharfer Unterscheidung von Volksdichtung und Kunstdichtung wissen wir, daß das heroische Epos, wenn es nicht frisch aus den Liederschätzen des Volksgemüths quillt, eine künstlerische Unmöglichkeit ist.

Und derselbe kalte reflectirte Zug auch in den bildenden Künsten.

Verhältnißmäßig am günstigsten stand die Baukunst.

Zwar huldigte auch sie einem scharf ausgesprochenen Classicismus, den die lebenskräftige Frührenaissance und Hochrenaissance, die in den Bauformen des Alterthums nie Selbstzweck, sondern immer nur Mittel sah, vom ersten Anbeginn verschmäht hatte; ihr Evangelium wurde Vitruv. Glücklicherweise aber waren die drängenden Anforderungen der nächsten Tagesbedürfnisse mächtiger als eigenwillig aufgenöthigte Lehrsysteme. Die unter dem spanischen Einfluß gesteigerte Prachtliebe und Vornehmheit stellte der Baukunst neue Aufgaben, die in den altrömischen Palästen und Thermen nur unzulängliche Vorbilder hatten und darum neue Lösung und selbständige Erfindung verlangten.

Erst durch die neue Ausgabe Fra Giocondo's (1511) war Vitruv allgemein zugänglich geworden. Vitruv wirkte wie eine völlig neue Erscheinung. Calcagnini (Op., S. 101) berichtet, wie lebhaft sich Raffael mit Vitruv, den er sich von Fabio Calvi in das Italienische übersetzen ließ, beschäftigte und wie fein und be- begeistert er bald zustimmend bald ablehnend über ihn zu disputiren wußte. Balthasar Peruzzi entwarf zur Erläuterung Vitruv's eine Folge von Zeichnungen (Vas. 8, S. 226 und 231). Emsiger als je wurden wieder die Ausgrabungen und Vermessungen der antiken Bauwerke betrieben; auch Raffael's Plan zur Restaurirung des alten Roms ist auf diese Anregungen zurückzuführen. Im Jahr 1521 erschien die Uebersetzung Vitruv's von Cesare Cesariani, 1536 die Uebersetzung von Giambatista Caporali. Und im Jahr 1542 bildete sich in Rom eine Vitruvianische Akademie, die, wie wir aus einem Brief Claudio Tolomei's wissen (Lettere Pittor. 2, 1), die Absicht hatte, die antiken Bauten Roms und Italiens neu aufzunehmen und neu zu vermessen, die Uebereinstimmungen und Abweichungen der Bauwerke mit den Vorschriften Vitruv's genau zu vergleichen und auf Grund dieser Studien eingehende Textrevisionen und Commentare und neue Uebersetzungen Vitruv's zu veranstalten, ja die sogar schon eine ausführliche Geschichte der gesammten antiken Kunst und der antiken Technik und eine möglichst vollständige Sammlung und Erklärung der antiken Inschriften und Münzen in Aussicht nahm. Es zeugt von der völligen Unvertrautheit mit der Natur wissenschaftlicher Forschung, daß man meinte, alle diese umfassenden Pläne in höchstens drei Jahren vollenden zu können. Ein sichtbares Ergebniß ist nicht aufzuweisen; aber man sieht, wohin der Zug der Zeit geht und wie äußerliche Regelrichtigkeit als höchstes Kunstideal gilt.

Michelangelo allerdings spottete über die Vitruvianer; aber die Jüngeren, Vignola, Serlio, Palladio, bekannten sich rückhaltslos zu Vitruv und verbreiteten dessen Lehre nicht blos durch ihre

Bauten, sondern auch durch ihre Lehrbücher, die die durchgreifendste Wirksamkeit übten und jahrhundertelang die unbestrittene Herrschaft behaupteten. Sebastiano Serlio spricht die allgemeine Gesinnung dieses jüngeren Geschlechts aus, wenn er im vierten Kapitel seines Lehrbuches dem Architekten einschärft, er solle nicht Alles machen, was er in der antiken Architektur sehe, sondern aus der Antike wählen, was der Lehre Vitruv's gemäß sei. Alle Künstler und Kunstfreunde Italiens kamen 1536 in die lebhafteste Erregung, ob Jacopo Sansovino sich in seinem Bau der Biblioteca in Venedig die Freiheit gestatten dürfe, an die Stelle der von der strengen dorischen Ordnung verlangten Ecktriglyphe eine Halbmetope zu setzen.

Wie bedeutsam, daß Trissino, der Begründer der antikisirenden Tragödie und des antikisirenden Epos, zu dieser antikisirenden Architekturrichtung in nächster Beziehung stand. Trissino selbst baute sich in diesem Stil nach eigenem Entwurf seine Villa in Criccoli. Palladio empfing von ihm die ersten Anregungen.

Die mächtige Entfaltung dieses neuen Stils fällt, so weit sich bestimmte Grenzen ziehen lassen, in die Zeit von 1540 bis 1580. Es ist ein eigenthümliches Gemisch einerseits von streng antikisirenden Formen, die dem Ganzen oft sogar etwas Nüchternes und kalt Berechnetes geben, und andererseits von derbem lärmendem Pomp mit wuchtigen Gurten und Gesimsen und Rusticaeinfassungen, mit mächtig vortretenden gekuppelten Säulen und Halbsäulen, mit kräftigen Fenster- und Portalkrönungen, wie sie die prunkliebende Grandezza des damaligen vornehmen Italieners verlangte. Man hat daher ein volles Recht, im Vergleich mit der gediegenen edlen Schönheit und Phantasiefülle der Frührenaissance und Hochrenaissance von Nachblüthe und von Verfall zu sprechen. Viel todtes Formelwesen ist damals in die Architektur gekommen, an welchem schwächere Nachfolger zu Grunde gegangen sind. Nichtsdestoweniger haben Ammanati, Vasari, Vignola und vor Allem Palladio, der große Baumeister von

Vicenza, und Galeazzo Alessi, welcher Genua zur superba Genova machte, den unvergänglichen Ruhm, einen Palaststil geschaffen zu haben, welcher die neuen gesteigerten Ansprüche erfüllte und der Bausprache unverlierbare Bereicherungen und Erweiterungen gebracht hat. Ihre Grundpläne sind von einer Klarheit und Durchsichtigkeit, ihre Fassadenbildung ist von einer machtgebietenden Gesammtwirkung, ihr Innenbau ist von einer Poesie der Großräumigkeit der Säle und Gemächer, der Vestibüle und Corridore und der sanft ansteigenden doppelarmigen podestareichen Marmortreppen, und von einer festlichen Pracht des Zusammenwirkens der Architektur mit der Malerei und der Plastik, wie sie das schönheitsverklärte, aber naiv einfache Leben der Frührenaissance und der Hochrenaissance nicht gekannt hatte und die für alle Folgezeit ein zielzeigendes Ideal geblieben ist.

Schlimmer war die Lage der Plastik und Malerei. Es ist das traurigste Kapitel der italienischen Kunstgeschichte.

Man hatte die große Erbschaft der von den großen Meistern errungenen Formen, man hatte die vollendetste Virtuosität der Technik; aber man hatte nicht mehr die hochgestimmten Ideen, durch welche diese Meister so groß geworden.

Eine Epoche hohler Rhetorik wie in der alten Kunstgeschichte die Epoche der rhodischen Schule. Eine Zeitlang kann ein tüchtiges technisches Wissen und Empfinden über den Mangel selbstständigen tieferen Gehaltes hinwegtäuschen; bald aber zeigt sich doch, daß das Eigenste der Kunst, das Schaffen aus dem Nothwendigen und Wirklichen, fehlt. Die Form wird phrasenhaft und naturlos, der Stil wird Manier. Es ist hergebracht, diese Zeit der italienischen Plastik und Malerei die Zeit der Manieristen zu nennen.

Nur die Venetianische Schule mit ihrer reinen klaren Freude an der Schönheit der sinnlichen Erscheinungswelt erhielt sich auf der alten Höhe. Die anderen Schulen suchen Raffael und Michelangelo

fortzusetzen, ja in der Kolossalität der Formen und in der Bravour der technischen Mache sie zu überbieten; aber was mit dem Anspruch höchster Monumentalität auftritt, wirkt, seelenlos und äußerlich wie es ist, jetzt leer und lediglich decorativ. Und das Verhängnißvollste war, daß die ruhige Schönheit Raffael's mehr und mehr vergessen wurde über der noch immer lebendig fortwirkenden zwingenden Genialität Michelangelo's. Selbst Giulio Romano und Tintoretto gehen in Michelangelo's Lager. Biondo's Tractat von der Malerei (1549) führt anschaulich vor Augen, wie Michelangelo als der ausschließlich Einzige und wie namentlich sein Jüngstes Gericht als das unbedingt Höchste gilt. Die unter Tizian's und Pietro Aretino's Einfluß entstandene Gegenschrift Lodovico Dolce's, „Aretino oder Dialog von der Malerei" (1557), macht zwar den Versuch, umgekehrt Raffael's Vorrang über Michelangelo scharf und bestimmt hervorzuheben; aber sie beweist nur, wie sehr das allgemeine Vorurtheil auf Seiten Michelangelo's stand. Treffend hat Schiller in seiner feinsinnigen Abhandlung über das Naive und Sentimentalische als die Carricatur des sentimentalischen Idealismus die phantastische Willkür bezeichnet. Was in Michelangelo die Nothwendigkeit der titanisch ringenden Uebergewalt inneren Lebens ist, ist in den Manieristen, in Baccio Bandinelli, dem neidischen Gegner und dem äffischen Nachahmer Michelangelo's, ist in Vasari, Ammanati, Salviati und den späteren Nachfolgern, ja selbst in Benvenuto Cellini und Giovanni da Bologna nur Sucht nach dem Seltsamen, Auffallenden, Grillenhaften, oft sogar sinnlich Frechen. Pathos ohne Inhalt, theatralische, empfindungslose Effecthascherei, herausfordernde Dreistigkeit glänzenden Machens ohne Wahrheit, ohne Natur, ohne Liniengefühl.

Die bildende Kunst bringt nicht neue Ideen hervor; sie verkörpert und gestaltet nur die vorhandenen. Erst der vollendete Sieg des wiederhergestellten Kirchenthums brachte der Kunst wieder neue Ideen.

2.

Tasso und die Gegenreformation.

Tasso's Dichtungen kennen in Deutschland nur Wenige. Die Meisten beurtheilen Tasso nur nach jenem ergreifenden Charakterbild, welches Goethe in seinem klassischen Drama von ihm gezeichnet hat.

Wer möchte jene tief innerliche gewaltige Tragödie missen, in welcher Goethe den tragischen Kampf und Untergang Tasso's als den inneren Kampf zwischen dem überquellenden Herzen und der Härte der äußeren Weltverhältnisse mit der erschütternden Tiefe eigensten leidvollen Seelenerlebnisses geschildert hat und deren Peripetie wesentlich auf die Liebe Tasso's und Leonorens gebaut ist?

Allein die Tragödie, welche Tasso wirklich in sich durchlebte, ist noch tiefer und erschütternder. Die Tragödie Tasso's, sein Wahnsinn und sein früher Tod, ist der furchtbare Kampf zweier Zeitalter, die einander auf Leben und Tod bekämpfen, der Kampf der absterbenden Renaissancebildung und der siegenden Wiederherstellung und Steigerung des alten strengen mittelalterlichen katholischen Kirchenthums.

Es ist eine der furchtbarsten und verhängnißvollsten Geschichtsepochen.

Immer weiter und immer drohender verbreitete sich die deutsche Kirchenreform. Nicht blos in Deutschland und in der

Schweiz, sondern auch in den Niederlanden, in England, in Scandinavien, in Frankreich; das erstarkte Nationalgefühl wollte die Abhängigkeit vom Ausland nicht länger ertragen! Selbst der Boden Italiens war unterwühlt. Keine Stadt vom Fuß der Alpen bis tief hinunter nach Calabrien, in welcher nicht begeisterte Anhänger der Reformation gewesen wären. In Venedig war die Anhängerzahl dergestalt angewachsen, daß Luther in einem Brief aus dem Jahr 1528 ausdrücklich seine herzliche Freude darüber ausspricht; im Juli und August 1530 richtete der Venetianer Luca Paolo Roselli an Melanchthon (Mel. opp. Bretschn. 2, S. 226, 243) die Mahnung, auf dem Reichstag in Augsburg gegen die Einflüsterungen des päpstlichen Legaten standhaft und unzugänglich zu bleiben, ganz Italien harre mit ängstlicher Spannung auf den Ausgang des Reichstages; ja ein Bericht Gian Pietro Caraffa's an Clemens VII. aus dem Jahr 1532 (Ranke: Geschichte der Päpste. Bd. 3, Anhang, S. 64) sagt ausdrücklich, daß die Lutherische Ketzerei besonders unter den Mönchen ihr Wesen treibe. Der gleiche Geist herrschte in Padua, Verona, Bergamo, Brescia, besonders aber in Vicenza und Treviso. Ueber Modena klagt selbst Morone, jener treffliche Bischof, dessen verständige Milde uns in den Briefsammlungen der Zeit überall so wohlthuend entgegentritt, daß es eine ganz und gar Lutherische Stadt sei. Aus Lucca wird seit 1525 (Archiv. stor. Bd. 10, 391. Docum. 162) von wiederholten Befehlen der Ablieferung und der öffentlichen Verbrennung ketzerischer Bücher berichtet; eine 1533 vom Monsignore Giovanni Guidiccioni (Op. 1767, S. 85) gehaltene Rede eifert in offener Hinweisung auf Burlamacchi, welcher sich der reformatorischen Bewegung zu politischen Zwecken bediente, mit bitterem Herzen, daß es um Lucca schlecht bestellt sei, da sogar die Obrigkeit in den Händen von Leuten liege, die von jenseits der Berge nicht blos Reichthümer mitgebracht hätten, sondern leider auch ketzerische Meinungen und Grundsätze, die zu denken, geschweige auszusprechen

man zittern müsse. Einwohner von Bologna richteten an den Kurfürsten von Sachsen die Bitte, er solle sich nicht begnügen, die Gnade und Freiheit Christi nur in Sachsen und in Deutschland wiederherzustellen, sondern seine weitreichende Hand auch auf andere Länder erstrecken, insbesondere auch auf den Kirchenstaat (Seckendorf Comment. 3, 68). Am Hof zu Ferrara war die Gemahlin Ercole's II., Renata von Valois, die Tochter Ludwig's XII. von Frankreich, die Schwiegertochter jener unseligen Lucrezia Borgia, deren Abstammung und Geschichte mit den Gräuelthaten Alexander's VI. und Cesare Borgia's so eng verknüpft ist, die emsige Förderin und Schützerin der neuen Ideen; Calvin (1535) weilte eine Zeitlang bei ihr und blieb mit ihr in unausgesetztem Briefwechsel.

Plötzlich hatten die Reformbewegungen des Lateranischen Concils eine ungeahnte Tragweite gewonnen.

Man sucht die Ketzer zurückzuführen, indem man an der eigenen Läuterung arbeitet.

Die Kirche soll fortan, wie sich Bernardinus Carjaval, der Cardinal von Ostia, in seiner feierlichen Rede bei dem Einzug Hadrian's VI. am 29. August 1522 (Abhandl. der Bair. Akad. der Wissenschaften 1846, Bd. 4, Abth. 3, S. 57 ff.) ausdrückt, in Wahrheit das Ansehen der heiligen Kirche haben, nicht das Ansehen einer Sünderhorde (faciem Sanctae ecclesiae, non peccatricis congregationis).

Von Jahr zu Jahr mehrten sich nach dem Vorgang des Oratoriums der göttlichen Liebe neue geistliche Orden mit dem bestimmt ausgesprochenen Zweck der Besserung der Geistlichkeit; 1524 entstand der Orden der Theatiner, 1528 der Orden der Kapuziner, in welchem der streng ascetische Geist des heiligen Franz von Assisi wieder aufleben sollte, 1530 der Orden der Barnabiten. Auf allen Straßen, in allen Häusern wurde die Nothwendigkeit der kirchlichen Wiedergeburt gepredigt. Und man scheute sich nicht, die Axt an die Wurzel zu legen. Papst Paul III., welcher im

October 1534 den päpstlichen Stuhl bestieg, berief die Besten jener Männer, welche von Anfang an sich an die Spitze der Reform gestellt hatten, in das Cardinalscollegium und setzte 1536 eine Reformcommission ein, welcher er in der Aufdeckung der bestehenden kirchlichen Mißstände den vollsten Freimuth gestattete. Die Seele dieser Reformcommission war Contarini; neben ihm stand Caraffa, Sadolet, Giberti, Reginald Pole, welcher vor den kirchlichen Wirren Englands nach Italien geflüchtet war, Aleander, Fregoso, Cortese. Das Ergebniß dieser Commission, das Gutachten Contarini's De emendanda ecclesia vom Jahr 1538, bezeichnet unerschrocken als das Hauptgebrechen der Kirche, daß einzig und allein der Eigenwille des Papstes, ja dessen schrankenlose Willkür, die bindende Norm sei. Der Papst nahm dieses Gutachten wohlwollend auf. Ein Brief Contarini's an Pole vom 12. Mai 1537 (Epist. M. Poli. 1745, Bd. 2, S. 32) sagt: „Fast alle Cardinäle sind der Reform günstig; meine Hoffnung, daß sich die Dinge zum Besten wenden, steigt täglich." Und ein anderer Brief Contarini's an Pole vom 11. November 1538 (ebend. S. 141) berichtet, daß er auf einem Spaziergang in Ostia mit dem Papst die Reformpläne gründlich durchsprochen und aus diesem Gespräch aufs Neue die Hoffnung geschöpft habe, die Pforten der Hölle würden nicht obsiegen gegen den Geist Gottes.

Auch die Fortbildung der kirchlichen Lehre blieb von den protestantischen Einwirkungen nicht unberührt.

Es war besonders die von Luther gegen die Aeußerlichkeit der sogenannten guten Werke gekehrte Lehre Augustin's von der Rechtfertigung durch Gottes Gnade und Christi Verdienst allein, welche in den Gemüthern den lebhaftesten Anklang fand. Auf diese Lehre geht Sadolet's Commentar zum Römerbrief, auf diese Lehre gehen mehrere Schriften Contarini's. Reginald Pole nennt sie eine heilige fruchtbringende unentbehrliche Lehre, welche die Kirche bisher in halber Verborgenheit bewahrt habe. Und diese Lehre war auch der Grundgedanke und die treibende Kraft jenes denkwürdigen Kreises,

welcher gegen Ende der dreißiger Jahre in Neapel einen weitgreifenden Einfluß übte. Das Haupt war Juan Valdez, ein spanischer Edelmann aus Cuenga in Castilien, welcher auf den Kriegszügen Karl's V. in Deutschland sich die Lutherischen Lehrmeinungen zu eigen gemacht hatte, ein Mann von fleckenloser Reinheit des Charakters und von unbeugsamem Eifer. Mit ihm vereint waren Pietro Martire Vermigli und Bernardino Ochino, zwei Männer, die ihr ganzes Leben im Kloster zugebracht und in ihren Orden die höchsten Stellungen errungen hatten. Die vornehmsten Familien des Landes schlossen sich mit wärmster Begeisterung an; drüben auf Ischia im Landhause Vittoria Colonna's, der berühmten Dichterin, waren oft die Zusammenkünfte. Bernardino Ochino trug die neuen Ideen in die Massen. Ein Inquisitionsbericht erzählt von mehr als dreitausend Anhängern. „Wir sind Zeugen eines wunderbaren Schauspiels", schrieb damals Gian Battista Folengo, ein Benedectiner von Montecassino (Benrath: Ochino. S. 78), „Frauen, ungebildete Männer, Soldaten sind dermaßen von der Ergründung der göttlichen Geheimnisse ergriffen, daß, wo etwas laut wird von der Vervollkommnung des christlichen Lebens, es meist von ihnen herrührt; o es ist wahrlich ein goldenes Zeitalter!"

Aus diesen Kreisen stammt das berühmte Buch „Von der Wohlthat Christi" (1543), dessen Verfasser der Benedictiner Don Benedetto in Catania war, und die gleiche, jetzt verlorene Schrift Paleario's „Von der Vollkommenheit, Zureichung und Genugthuung des Leidens Christi (Della pienezza, sufficienza e satisfatione della passione di Christo)".

Ranke nennt diese Bewegungen Analogieen des Protestantismus. Dies ist der einzig richtige Ausdruck. Obgleich von den Einwirkungen der deutschen Reformation ergriffen, stehen diese Männer doch noch alle durchaus innerhalb der Kirche; selbst Vermigli und Ochino, die erst später auf eigene abweichende Wege gedrängt wurden.

Trotzdem war ein Ausgleich unmöglich. Die Kluft, welche die Reform und die Revolution trennte, war zu tief, als daß ein Compromiß sie hätte überbrücken können.

Entscheidend war das Scheitern des Regensburger Religionsgespräches von 1541.

Die Hierarchie betrat fortan den Weg rücksichtsloser Gewalt. Der Schlange der Ketzerei soll der Kopf zertreten werden. Was der Arzt nicht vermag, vermag der Chirurg.

Nicht mehr Versöhnung, sondern Unterwerfung; nicht mehr Reform, sondern Restauration.

Gian Pietro Caraffa, trotzig, schlau, pfäffisch, herrschsüchtig, ein finsterer Zelot, der nur widerwillig bisher der milden vermittelnden Richtung Contarini's und seiner Gesinnungsgenossen gefolgt war, trat an die Spitze.

Am 21. Juli 1542 wurde die Inquisition erneuert. Die Inquisition durfte auch ohne Hinzuziehung des ordentlichen geistlichen Gerichtshofes die der Ketzerei Verdächtigen einkerkern, aburtheilen, ihres Lebens und ihrer Habe berauben. Und 1543 wurde der Jesuitenorden gestiftet, die allzeit schlagfertige Kriegerschaft des wiedererstandenen hierarchischen Geistes, voll schwärmerischer Glaubensinbrunst, von unbegrenzt opferwilliger Hingebung an den einen großen Zweck, von großartigster Organisationskraft und raffinirtester Weltklugheit. Der Abschluß war das Tridentiner Concil, das im December 1545 eröffnet wurde; die Stärkung der Kirchengewalt gegen allen Widerstand, die Dogmatisirung der alten starren Dominicanertheologie.

Es kam eine Zeit der entsetzenvollsten Schreckensherrschaft. Um so gewaltthätiger, da es schien, daß unter der Blutherrschaft der Königin Maria auch England wieder in den Schooß der Kirche zurückgeführt werden könne.

Auch wer sich den von der Kirche selbst angeordneten katholischen Reformbestrebungen angeschlossen hatte, wurde verfolgt. Män=

ner wie der edle milde Morone wurden ins Gefängniß geworfen. Das Gutachten über die Reform der Kirche aus dem Jahr 1538, bei welchem einst Caraffa selbst mitgewirkt hatte, wurde jetzt in das Verzeichniß der verbotenen Bücher gesetzt.

In Italien siegte die Reaction völlig.

Es enthüllt die leichtlebige Gesinnung der Humanisten, wenn Guicciardini, obgleich der erbitterte Feind des hierarchischen Treibens, mit bitterem Spott sagt (Op. ined., Th. 1, S. 181, Nr. 276), daß das Gesicht Martin's nicht viel anders aussehe als das Gesicht Peter's; warum sich für Lehrmeinungen gefährden, denen man sich innerlich doch längst entwachsen fühlte? Aber auch die tieferen Naturen unterwarfen sich. Das tiefe Gefühl von der Unverbrüchlichkeit der kirchlichen Einheit und Allgemeinheit war unaustilgbar; wir wissen, wie angstvoll erschreckt sogar die kühne Titanennatur Michelangelo's in die sichere Arche flüchtete. Viele entzogen sich dem Untergang durch die Flucht und gingen offen in das protestantische Lager; so vor Allem Ochino und Vermigli, welche die Ersten waren, die vor das Inquisitionstribunal geladen wurden. Renata von Ferrara wurde am 2. September 1560 von ihrem Sohn zur Rückkehr nach Frankreich gezwungen.

Um das Jahr 1550 war der durchgreifende Sieg der Kirche entschieden. Im niederen Volk dumpfer Bigottismus; unter den Gebildeten Lüge und Heuchelei oder düsterer hierarchischer Eifer.

Nicht mehr die naive poesievolle Gläubigkeit des frommen Mittelalters, sondern eine eifernde Gläubigkeit, die sich des gegenüberstehenden Unglaubens bewußt und darum reflectirt, absichtlich, zornentbrannt leidenschaftlich ist.

Die höchsten Menschheitsideale stehen wieder unter dem Bann engherzigster Kirchlichkeit. Das Alterthum wird verachtet als götzendienerisches Heidenthum.

Es ist wie ein reumüthiges Glaubensbekenntniß der durchgeführten Sinneswandlung, wenn Domenichino in einem Bild seines

Freskencyklus von S. Onofrio darstellt, wie der heilige Hieronymus von den Engeln gezüchtigt wird wegen seiner Liebe für Cicero.

In Keinem ist der Umschwung so persönlich sichtbar wie in Sadolet. Vor dem Ausbruch der Reformation war er ganz und gar dem Alterthum ergeben gewesen. Die 1502 geschriebenen Philosophicae institutiones (Th. 3, S. 30) entlehnen alle Beispiele philosophischer Lebensweisheit der alten Geschichte; in der Schrift De liberis recte instituendis (ebend. S. 125) dringt er in gleichem Sinn auf das unablässigste Studium der alten Philosophie, besonders der Platonischen und Aristotelischen, und auf das Studium der alten Kunst, für welche er, wie seine dichterischen Schilderungen des Laocoon und des Vaticanischen Apollo beweisen, das feinfühligste Auge hatte. Jetzt verachtet er zwar nicht die Philosophie, stellt aber die Theologie weit über sie (Th. 1, Ep. 13 und 17). Und zuletzt nehmen ihn die kirchlichen und hierarchischen Kämpfe und Anliegen so ausschließlich in Anspruch, daß für Wissenschaft und Kunst kein Raum bleibt.

Sannazaro verwendet sein Vermögen auf Kirchen- und Klosterbauten. Als Gyraldi in seinem Alter eine im Jahr 1514 geschriebene Jugendschrift über die Herkulesmythe in neuer Auflage herausgab (Op. 1696, Th. 1, S. 570), mußte er den Schutz des Herzogs von Ferrara erflehen, ihn in diesen böswilligen Zeiten gegen Diejenigen zu vertheidigen, die ihm einen Vorwurf daraus machten, daß er seine Zeit auf heidnische Fabeleien verwende, statt auf christliche Geschichten; wehmüthig fragt er, ob es nicht rathsamer sei, sich mit solchen Nichtigkeiten zu beschäftigen als in christlichen Dingen sich der Gefahr der Verketzerung auszusetzen.

Sehr natürlich, daß die Wissenschaft unter diesem kirchlichen Druck erlag.

Wie hätte sie fröhlich emporsteigen können! Eben waren ihr neue gewaltige Anregungen gekommen; die Entdeckung Americas,

das Copernicanische Weltsystem, vertiefte physiologische Kenntnisse. Neue Philosophen erstanden, die es drängte, nicht blos in der Schrift der biblischen Offenbarung und in den Schriften der Alten, sondern auch in der Schrift der Natur zu lesen; Cardanus, Telesius, Campanella, Giordano Bruno. Ahnungsvoll tiefe Denkernaturen, die unter glücklicheren Verhältnissen die Begründer eines neuen Zeitalters der Philosophie geworden wären. Jetzt unter den Schrecknissen der Verbannung, der Folter und des Scheiterhaufens, verkümmern sie in unfertiger gährender Schwärmerei, in ungestümer abenteuernder Phantastik.

Einzig Galileo Galilei, der geniale methodische Forscher, ging seinen festen und klaren Weg; die Geschichte erzählt, wie schwer er zu büßen hatte.

Die Kunst dagegen gewann durch die neue Kirchlichkeit einen neuen Inhalt, wenn auch einen düster beschränkten und krankhaft überreizten.

Palestrina wurde der Schöpfer der neuen strengen Kirchenmusik, der erhabenen schönheitsvollen Feier der von den erschütternden Schauern des Jenseits umrauschten reinen Glaubensseligkeit, ihrer Zerknirschung und ihrer Verzückung.

Und auch die Dichtung unterwarf sich der wiedererstarkten Kirche.

Mochte der leidige Monsignorendilettantismus nach wie vor ungestört in der fadesten Sonettendrechselei sein eitles Behagen finden, mochten die Dichter bei Hoffestlichkeiten aus Furcht vor der luchsäugigen Inquisition in das unverfängliche Gebiet sentimentaler Eklogen und Schäferdramen flüchten, die in ihrer gezierten Verschnörkelung bereits ein sehr bedenklicher Vorklang der späteren Rococodichtung sind; was in der Dichtung dieser Zeit bleibend ist, ist ebenso wie in der Musik, dem neuen kirchlichen Geist entsprungen. Wer mag verkennen, daß es nichts als die nichtswürdigste Lüge und Heuchelei ist, wenn Teofilo Folegno, der entlaufene und dann wieder demüthig zurückgekehrte Klosterbruder, der Schöpfer der burlesken maccaronischen

Dichtung, der Dichter des leichtfertig parodischen Orlandino, jetzt (1533) in langathmigen Ottaverimen das Leben Christi, die Menschwerdung Gottes, verherrlicht, wenn Luigi Tansillo, dessen liederlich schlüpfriges Gedicht, J vendemmiatori, dem Verzeichniß der verbotenen Bücher verfallen war, jetzt in einem wirren Gedicht „Le lagrime di San Pietro“ die Verleugnung des Herrn durch Petrus zum Ausgang verzückter Visionen über die künftige Größe der Kirche macht, um, wie es im ersten Gesang heißt, in der Beweinung der Schuld eines Anderen die eigene Schuld zu beweinen. Wer mag verkennen, daß es nichts als die nichtswürdigste Lüge und Heuchelei ist, wenn Matteo Bandello, der Dichter schmutzigster Novellen, allerdings ein Erzbischof, in seiner Vorrede gar nicht aufhören kann, gegen Luther und gegen Heinrich VIII. zu wüthen, ja wenn sogar Pietro Aretino, der abscheuliche Thersites der Renaissanceliteratur, sich unterfängt, jetzt fanatisch zu christeln. Aber was bei diesen frechen Gesellen berechnete List ist, das ist bei den Meisten, und wahrlich nicht bei den Schlechtesten, im Schreck über die großen Erfolge der ununterdrückbaren Kirchenspaltung ehrliche tiefe Gesinnung, lebendige Herzenssache. Es ist die Zeit der geistlichen Sonette Vittoria Colonna's und Michelangelo's. Coriolano Martirano dichtet eine Tragödie Christus. Besonders aber wurde nach dem Vorbild Sannazaro's und Vida's das christliche Epos gepflegt. Das Leben Christi, das Leben der Jungfrau Maria, das Leben des heiligen Franz von Assisi werden wieder und wieder bearbeitet. (Tiraboschi 7, 4, S. 1385.) Ja schon tritt Pietro Angelio da Barga (Bargäus) in seiner „Syrias“, die zwar erst später vollendet wurde, in ihren ersten Gesängen aber bereits seit 1560 bekannt war, in die durch die Aehnlichkeit der Glaubenskämpfe lockende Welt des ersten Kreuzzuges.

Was bisher nur unzulänglich erstrebt war, brachte Tasso zum klassischen Abschluß.

Tasso ist recht eigentlich der Dichter der Gegenreformation.

Die Dichtung Tasso's und sein schweres Lebensschicksal ist nur erklärbar aus dem dunklen Hintergrund dieser kampfvollen Zeitstimmung.

Noch war Tasso umstrickt vom Zauber der alten Renaissanceherrlichkeit. Aber mächtiger noch war in ihm die Enge und Aengstlichkeit des neuen strengen Glaubenseifers. An diesem Streit und Widerspruch verzehrte er sich.

Torquato Tasso war am 11. März 1544 zu Sorrent geboren. Von Jugend auf lebte er in den Dichtungen der Alten und der großen Italiener. Sein Vater Bernardo Tasso, selbst ein gefeierter italienischer Dichter, führte ihn in die Welt des romantischen Epos, das seit Pulci und Bojardo und Ariost die volksthümlichste Dichtart Italiens war. Fast noch ein Knabe, erwarb er mit seinem Rinaldo (1562) sich hohen Dichterruhm. Und in dieser reizbaren, nur auf das einseitige Phantasieleben gerichteten Innerlichkeit gährten und wühlten unüberwindlich die Nachwirkungen der ersten Jugenderziehung, die er in Neapel von den Jesuiten erhalten hatte, zu einer Zeit, da der neu erstandene Orden eben seine rührigste Propaganda entfaltete und die Ketzergerichte der Inquisition am ärgsten hausten.

Als zwanzigjähriger Jüngling entwarf Tasso den Plan zu dem Gedicht, das ihn unsterblich gemacht hat, den Plan zum Befreiten Jerusalem. In Ferrara hat er es gedichtet 1565—1575 am Hof Alfonso's II., jenes Herzogs, der seine Mutter Renata nach Frankreich zurückgeschickt hatte.

Pulci und Ariost hatten das Kirchen- und Ritterwesen des Mittelalters mit der Ueberlegenheit behaglich heiterer Ironie behandelt; in Tasso denkt und dichtet der fromme Glaubenseifer, die schwärmerische Sehnsucht nach der Wiedergewinnung der verlorenen mittelalterlichen Glaubensherrlichkeit. Die Eroberung Jerusalems im ersten Kreuzzug soll, wie sich Goethe so schön ausdrückt, der neuen Christenheit ein Mahnruf sein, „die Türken da, die Ketzer dort zu

tilgen"; sie soll die Zeitgenossen aus langem Schlaf zu edlen Thaten rufen, die Lässigkeit der Gegenwart beschämen und spornen. Gottfried, der Held, ist ein frommer christlicher Glaubensheld; die Verherrlichung Olint's und Sophronia's ist die Verherrlichung des christlichen Martyriums; der tapfere Kampfesmuth der Gläubigen und das stets hilfreiche Eingreifen der Gnade Gottes und der göttlichen Wunderkraft der Kirche gegen die den Unglauben beschützenden Mächte der Hölle, ist die Gewißheit, daß nur im Glauben Heil sei und daß ein Jeder für den Glauben kämpfen und einstehen müsse. Alles voll Gluth, voll Inbrunst, voll süßer frommer Schwärmerei. Und doch legt der Dichter in diese fromme Glaubenswelt so viel herzhafte Sinnenfrische, so viel holden Reiz der Minne und der Feerei, so viel Abenteuerlichkeit und Märchenlust, daß trotz der völlig veränderten Grundrichtung wir noch immer die Luft Ariost's athmen. Der devote Christ ist zugleich der Zögling der Renaissance.

Sicher mit Unrecht ist jetzt das herrliche Gedicht Tasso's bei uns vergessen, obgleich die treffliche Uebersetzung von Gries es vor der Vergessenheit schützen sollte. Freilich ist der Geist dieses Gedichtes durch seine scharfe Kirchlichkeit dem Geist unserer Zeit entfremdet und freilich entbehrt es der ächtesten dichterischen Naivetät und Ursprünglichkeit. Es ist mehr Guido Reni in Tasso als Raffael. Aber ein großer Künstler ist Tasso trotzalledem. Auch wo Tasso, statt dichterisch und naiv, nur rhetorisch und reflectirt ist, ist er doch immer voll tiefer Innerlichkeit; auch wo Tasso, statt ursprünglich und selbstschöpferisch zu sein, in der Erfindung und Behandlung des Ganzen sowohl wie einzelner Charaktere, ja sogar einzelner Bilder und Redewendungen nur ein Nachahmer der Alten, besonders Homer's und Vergil's und Ovid's und Lucan's ist, ist er in dieser Entlehnung doch immer durchaus eigenthümlich und selbstständig umbildend. Und es ist ein nicht geringes Verdienst Tasso's, daß er die bunt wechselnde Compositionslosigkeit, in welcher Pulci

und Bojardo und Ariost das Wesen des romantischen Epos gesucht hatten, wieder zu jener inneren festgerundeten und streng-gegliederten Einheit und Gesetzmäßigkeit emporhob, für welche auch innerhalb des romantischen Epos das Vorbild von Boccaccio's Filostrato nicht hätte verloren sein sollen. An Tiefe des Gehalts, an Spannung und Mannichfaltigkeit der Thaten und Ereignisse, an Fülle und ergreifender Anschaulichkeit der Charaktere, an Anmuth und Kraft der landschaftlichen Schilderung, an zartem Hauch ächt lyrischen Lebens und an Zauber unwiderstehlich musikalischen Wohllauts ist Tasso's Befreites Jerusalem seinem nächsten Muster, Vergil's Aeneide, entschieden weit überlegen.

Tasso war einunddreißig Jahre alt, als er sein großes Gedicht vollendete. Fortan war sein Leben nur ein Leben des entsetzlichsten Unglücks. Das Gedicht, das Tasso in der Geschichte unvergänglichen Ruhm sichert, wurde für ihn eine furchtbare Tragik.

Tasso hatte ein frommgläubiger und kirchlicher Dichter sein wollen; und nun mußte er erfahren, daß er dem Eifer der neuen Gläubigkeit nicht gläubig und kirchlich genug war. In diesem Zwiespalt liegt sein Verhängniß.

Um über sein Gedicht den Rath seiner Freunde zu hören, hatte er die Handschrift nach Rom geschickt; kurz darauf ging er selbst nach Rom. Man erschrickt wenn man den noch vorhandenen Briefwechsel liest (Op. Bd. 10). Die Summe der Kritik, namentlich der Kritik Silvio Antoniano's, war, daß in dem Gedicht Alles wegfallen müsse, was sich auf Zauberei und auf Liebe beziehe; der heilige Gegenstand vertrage so weltliche Dinge nicht; ein solches Gedicht müsse nicht für die Unterhaltung der Höfe bestimmt sein, sondern für die Erbauung der Mönche und Nonnen. Und offenbar geschieht es im Hinblick auf Tasso, wenn Pietro Angelio da Barga, welcher einer dieser berathenden Freunde war, 1591 in der Vorrede zu seiner Syrias sagt, in einem christlichen Epos dürfe

Nichts sein, was nicht christlich sei und was nicht zur Ehre und zum Preis des Erlösers führe; auch nicht die leiseste Spur dürfe an die heidnische Weise der Griechen und Römer erinnern; besser sei es, ein wahres Ereigniß christlich behandeln als in einem erdichteten Ereigniß einen wenig christlichen Ruhm suchen.

So heftig sich Tasso zuerst gegen diese dummdreisten Zumuthungen zur Wehr setzte, die Macht der Jesuitenerziehung war in ihm zu stark und zu nachhaltig, als daß er auf die Dauer den Widerstand hätte festhalten können. Schritt vor Schritt sieht man in seinen Briefen die steigende Erregtheit, das steigende Irrewerden an sich selbst. Es überkam ihn eine dumpfe trostlose Gewissensangst. Man feierte in Rom das heilige Jubeljahr; es wird ausdrücklich berichtet, daß er den ganzen Tag in den Kirchen in den frömmsten Andachtsübungen verweilte, und daß er nur am Abend sich zu seinen Freunden schlich, die Berathung über die Aenderungen seines Gedichts fortzusetzen. Nach Ferrara zurückgekehrt, bohrte er sich nur um so tiefer in diese selbstquälerische Verzweiflung. Mit Schrecken meinte er, wie er selbst (Bd. 8, 255, 248) erzählt, zu entdecken, daß er nicht immer frei geblieben sei von Freigeistereien über die Schöpfung der Welt aus dem Nichts, über die Menschwerdung Gottes, über die Unsterblichkeit der Seele. Er faßte den Argwohn, dem Inquisitionstribunal verdächtig zu sein, und brachte höfische Intriguen, die gegen ihn, den allbeneideten Günstling des Herzogs, am Hof zu Ferrara spielten, mit diesem Argwohn sogleich in Zusammenhang. Er stellte sich vor das Inquisitionstribunal zu Bologna, er wurde ohne Schuld befunden. Nun peinigte ihn der Gedanke, daß er vielleicht nicht alle geheimsten Falten seines Herzens enthüllt habe. Er verlangte eine wiederholte Untersuchung und stellte sich vor das Inquisitionstribunal zu Ferrara; auch dieses entließ ihn mit dem Zeugniß eines guten und treuen Katholiken und suchte ihn über seine krankhaften Wahnbilder zu beruhigen. Vergebens. Tasso

wendete sich an den Großinquisitor selbst; er finde nicht Ruhe, als bis er bei ihm sich vertheidigt und Absolution erlangt habe. Tasso war verstört und zerrüttet in seinem ganzen Wesen.

Es ist bekannt, welche traurige Katastrophe hereinbrach. Die ersten Spuren des Irrsinns zeigten sich, als Tasso am 17. Juni 1577 im Zimmer der Herzogin von Urbino einen Diener mit einem Messerstich anfiel. Der Herzog war voll liebevollster Milde und Nachsicht, obgleich Tasso, der sich vom Herzog zurückgesetzt meinte, aus seiner tiefen Verstimmung gegen ihn kein Hehl machte. Der Herzog suchte den Kranken zu heilen. Er nahm ihn mit sich auf sein Lustschloß Belriguardo; er übergab ihn, da Tasso mit dem Landaufenthalt sich nicht einverstanden erklärte und nach ständigem geistlichem Zuspruch verlangte, der Fürsorge der Mönche des Franciscanerklosters zu Ferrara. Zum Dank schrieb Tasso an den Herzog beleidigende Briefe, wie sie ein Fürst auch von einem Kranken nicht annehmen kann. Der Herzog wurde kälter und zurückhaltender. Tasso zog aus dieser Sinnesänderung nur Grund zu neuer Klage. Am 21. Juli 1577 entfloh er. Er ging nach Sorrent zu seiner Schwester Cornelia. Hier sehnte er sich wieder nach Ferrara. Nach langen Verhandlungen wurde ihm im März 1578 die Rückkehr gestattet. Wenige Wochen, und er entfloh aufs Neue. Er ging nach Mantua, nach Venedig, nach Urbino und Pesaro, nach Turin. Im Februar 1579 kehrte er zurück. Der Herzog blieb kalt. Tasso scheute sich nicht, die leidenschaftlichsten Schmähungen auszusprechen. Da war die Geduld des Herzogs erschöpft. Im März 1579 wurde der unglückliche Dichter in das Irrenhaus des Hospitals von St. Anna in Ferrara abgeliefert. Und dort wurde er volle sieben Jahre festgehalten. Erst am 6. Juli 1586 wurde er auf die Verwendung des Herzogs von Mantua entlassen.

Wer die Briefe Tasso's aus dieser Zeit kennt ist nicht im Zweifel, daß die Einschließung Tasso's eine durchaus gerechtfertigte

war. Er berichtet von gespenstischen Geistern, die ihm erschienen. Auch ein Florentinischer Gesandtschaftsbericht vom 4. April 1583 (Ranke, Ital. Poesie, S. 81) bestätigt den Irrsinn, obgleich der Kranke zuweilen ganz vernünftig spreche und sogar dichte. Es kann höchstens die Frage entstehen, ob es nöthig gewesen, die Einschließung auf so lange Zeit auszudehnen.

Unter den nächsten Zeitgenossen, welche diese Ereignisse in Ferrara miterlebten, war über den Grund der Geisteszerrüttung Tasso's nur eine Stimme. Sogleich nachdem Tasso jenen Anfall gegen den herzoglichen Diener verübt hatte, am 18. Juni 1577, schrieb Maffeo Veniero, ein edler Venetianer, an den Großherzog von Toscana (Serassi p. 247), die Krankheit Tasso's komme von der melancholischen Grille, daß er ein Ketzer sei (di credenza d'aver peccato d'eresia). Erst spätere Zeiten haben versucht, den Wahnsinn Tasso's zu leugnen und den Grund der Einschließung Tasso's nicht in seiner Krankheit zu suchen, sondern in seiner Liebe zu Leonore, der Schwester des Herzogs. Man findet diese Fabel zuerst in der Lebensbeschreibung Tasso's von Giambattista Manso, die um 1600 geschrieben und 1621 veröffentlicht wurde, aber nur als Vermuthung in sorgsam verhüllten Andeutungen; dann offen und weiter ausgebildet in Girolamo Brusoni's Novelle „La Gondola" aus dem Jahr 1657, zuletzt in der Vorrede Muratori's (1735) zu Tasso's Briefen (Bd. 10, S. 239). Und die willkürliche und spitzfindige Auslegung einzelner höfischer Sonette Tasso's hatte dann dafür gesorgt, diese Fabel überall als erwiesene Wahrheit zu verkaufen. Gleichwohl ist diese jetzt noch allgemein verbreitete Annahme ohne geschichtlichen Anhalt. Leonore war neun Jahre älter als Tasso; zur Zeit seiner Einschließung war sie bereits eine Frau von vierundvierzig Jahren. Ihre ganze Erscheinung war streng und kalt; je mehr sie, die Tochter Renata's, in ihrer Jugend den Einwirkungen ketzerischer Irrlehren ausgesetzt gewesen, um so klösterlicher war ihr späteres Leben; im Volk stand sie im

Ansehen einer Heiligen. Die Sonette Tasso's an ihre Schwester Lucrezia, die Herzogin von Urbino, sind weit inniger als die Sonette an Leonore. Als Leonore starb, ging ihr Tod gleichgültig an ihm vorüber; er, der für alle seine Gefühle sogleich einen Vers zur Hand hat, fand kein Wort der Trauer.

In der Zeit der Gefangenschaft hatte sich der kirchliche Eifer Tasso's nur noch gesteigert. Sein Leben blieb wirr und unstet. Bald ist er in Mantua, bald in Bergamo, bald in Neapel, bald in Rom, ruhelos von Ort zu Ort getrieben. Sein Körper wird immer hinfälliger, sein Geist immer trüber. Die alten Wahngebilde sind nicht von ihm gewichen; selbst in Gegenwart Anderer hält er Zwiesprache mit den Geistererscheinungen, die seine erhitzte Einbildung zu sehen meint. Aber nur um so inbrünstiger wurden seine unablässigen Bußübungen und Wallfahrten, nur um so inniger seine unablässigen Studien der alten Kirchenlehrer, besonders des heiligen Augustinus und des heiligen Thomas von Aquino (Serassi p. 394). Der Beifall, den sein „Befreites Jerusalem" gefunden, war ihm jetzt ein Gräuel und Aergerniß, eine Thorheit der Menschen (Bd. 9, S. 363). Im Frühling 1593 vollendete er eine Umarbeitung „Das eroberte Jerusalem", La Gerusalemme Conquistata, in welcher Alles getilgt ist, was der eigenste Reiz des alten romantischen Epos gewesen. Sie sollte, wie die Vorrede sagt, sich zum Befreiten Jerusalem verhalten, wie das himmlische Jerusalem zu dem irdischen. Aber die böse Welt, selbst die Welt des restaurirten Katholicismus, war leichtfertig genug, das irdische Jerusalem dem himmlischen vorzuziehen. Auch der letzte dichterische Plan Tasso's war ein streng geistlicher, es war der Entwurf zu einem Gedicht von den sieben Schöpfungstagen.

Am 25. April 1595 starb Tasso, einundfünfzig Jahre alt, zu Rom, droben im schönen Kloster St. Onofrio.

Epigrammatisch schlagender kann der grause Widerspruch, der in Tasso's Leben liegt, nicht ausgesprochen werden, als wenn wir

uns in die widerspruchvollen Stimmungen versetzen, die sich in den letzten Tagen und Stunden in des Dichters Seele zusammendrängten. Er war nach Rom gerufen, um die höchste Dichterehre zu empfangen, die Krönung auf dem Capitol, die seit Petrarca keinem italienischen Dichter mehr zu Theil geworden; und wie oft mag sein Auge draußen im Klostergarten unter der hochragenden immergrünen Eiche, die noch heut seinen Namen trägt, über die stolze Stadt hinweg sehnsüchtig nach dem Capitol hinübergeschaut haben! Und doch richtete er an seinen Freund, den Cardinal Cintio, die letzte Bitte, das Befreite Jerusalem, das der Grund seines Ruhmes und seiner geschichtlichen Stellung war, aufzukaufen und den Flammen zu übergeben.

Die Tragödie Tasso's war die Tragödie Italiens.

Immer gewaltsamer und immer vernichtender schritt die kirchliche Reaction weiter und weiter.

Und wie der Musik und der Dichtung, so bemächtigte sich die Kirche nun auch der bildenden Kunst. Schon der große Papst Gregor I. nannte die bildende Kunst die Bibel der Laien.

Man kann es an den späteren Werken Tizian's sehen, besonders an der herrlichen Darstellung des Glaubens im Dogenpalast zu Venedig (1555), wie die neue Erhebung der Kirche tiefer und tiefer in die Gemüther drang. Auch den Manieristen fehlt dieser pfäffische Zug nicht, obgleich er in ihrer Art nur sehr äußerlich und oberflächlich zum Ausdruck kommt; Vasari's Künstlerbiographieen und Kunsturtheile sind wesentlich von diesem Zug beherrscht. Jetzt aber greifen die Jesuiten unmittelbar ein, überwachend und leitend. Charles Yriarte hat in seinem trefflichen Buch „La Vie d'un Patricien de Venise“ (1874, S. 439), den amtlichen Bericht des schweren Verhörs veröffentlicht, welches Paolo Veronese am 18. Juli 1573 vor dem Inquisitionstribunal zu Venedig über die weltlich genrebildliche Behandlung seiner Abendmahlsdarstellungen zu überstehen hatte. Und es geschah nachweislich unter der Einwirkung der Jesuiten,

daß Ammanati, dessen Kunstrichtung noch aus der Zeit Julius' II. und Leo's X. stammte, jetzt, „nachdem ihm die Gnade Gottes die Augen seines Verstandes geöffnet hatte“, am 22. August 1582 in einem Schreiben an die Akademie zu Florenz (Lett. Pitt. 3, S. 529) unter dem Bekenntniß der bittersten Reue über den Irrthum und die Sündhaftigkeit seiner Jugend die Künstler ermahnte, von aller Darstellung des Nackten abzulassen, um nicht Gott zu verletzen und den Menschen ein schlechtes Beispiel zu geben; in demselben Sinn bittet Ammanati in einem anderen Schreiben (Gaye Carteggio, Th. 3, S. 578) den Großherzog Ferdinand, die nackten Statuen, die er vor dreißig Jahren im Pratolino gemacht und die nun im Garten des Palastes Pitti aufgestellt werden sollten, durch Ueberkleidung in christliche Tugenden verwandeln zu dürfen.

Für die Baukunst hatte bereits Vignola in der Kirche del Gesu zu Rom (1568) das zielzeigende Vorbild geschaffen. In der Malerei und Plastik erhob sich die neue Richtung mit voller Eindringlichkeit erst in dem jüngeren Geschlecht, das seine entscheidenden Entwickelungsjahre unter den ersten Einwirkungen der immer durchgreifender vordringenden Jesuitenerziehung durchlebt hatte.

Der mächtig prunkhafte Kirchenbau des Barockstils mit seiner überwältigenden Weiträumigkeit, mit seiner leidenschaftlichen Bewegtheit der Formenbehandlung und mit seiner sinnenberauschenden Pracht der Innendecoration, die tiefe inbrünstige Erregtheit der neuen Malerei und der unter ihrer Obmacht stehenden Plastik mit ihrer ergreifenden Poesie des Schmerzes in den Darstellungen des dornengekrönten oder gekreuzigten Christus und der schmerzensreichen Gottesmutter, mit ihrer jubelnden Gluth der zu himmlischen Visionen und Glorien fromm verzückt aufschauenden Andachtsekstase, mit ihrer Lust an den Darstellungen der heiligen Martyrien, bekunden in ihrer Weise großartig und unwiderleglich, wie die neue Gläubigkeit wieder von innen herausschafft und darum auch wieder überzeugende Monumentalität hat. Es ist ein großes Verdienst

Ranke's, in einem der feinsinnigsten Kapitel seiner Geschichte der Päpste diesen Zusammenhang der Bolognesen und der Naturalisten mit dem neuen kirchlichen Geist hervorgehoben zu haben; die Kunst ermangelte eines Inhaltes, des lebendigen Gegenstandes, die Kirche gab ihr denselben wieder.

Trotzalledem. So bedeutend und achtungswerth diese neue Kunstrichtung ist, ihren krankhaft überreizten Ursprung kann sie nicht verleugnen. An die Stelle ächter Kunstidealität tritt das aufgeputzt Pathetische, das sentimental Schwärmerische, das pfäffisch Absichtliche, das leidenschaftlich Gewaltsame, in den Darstellungen der Martyrien das Grausame und Gräßliche. Die Formen der Baukunst sind stillos und überladen, nach J. Burckhardt's treffendem Ausdruck ein ständiges Fortissimo; die Formen der malenden und bildenden Eklektiker sind zum großen Theil rhetorisch individualitätslos, selbst wo sie sichtlich der Antike nachgehen, wie vor Allem im Ideal des leidenden Christus dem Kopf des Laocoon und im Ideal der schmerzensreichen Gottesmutter dem Kopf der Niobe; die Formen der Naturalisten sind plebejisch gemein. Nicht die naive stille Innigkeit schlichter Frömmigkeit; überall das theatralische Schaugepränge bewußten Raffinements.

Diese neu christlichen Bilder mit den Bildern der großen Vergangenheit vergleichend, schrieb Goethe am 19. October 1786 zu Bologna in sein Tagebuch: „Der Glaube hat die Künste wieder hervorgehoben; der Aberglaube hingegen ist über sie Herr geworden und hat sie abermals zu Grunde gerichtet."

Italien erlag dem Druck.

Es verlor die Führung, die es seit Jahrhunderten innegehabt; ja es trat auf lange Zeit aus der Reihe der lebendig fortschreitenden Bildungsvölker.

Um dieselbe Zeit als Tasso sein Befreites Jerusalem begann, wurde Shakespeare geboren; im Todesjahr Tasso's schrieb er Romeo und Julia.

Hoch über den italienischen Eklektikern und Naturalisten stehen die großen Malerschulen der Niederländer und Spanier.

So traurig das Ende der italienischen Renaissancebildung war, die großen Ideale reinen und freien Menschendaseins, welche sie wiedererweckt hatte, blieben unverloren. Die großen Bildungskämpfe des achtzehnten Jahrhunderts haben die unausgekämpften Kämpfe des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts wieder aufgenommen und sie zum unentreißbaren Sieg geführt.

Die Aufklärungsliteratur Englands und Frankreichs und die tiefe Philosophie und schönheitsvolle Dichtung Deutschlands sind die glücklichen Erben und Fortbildner der großen Renaissanceideale geworden.

Und in der jüngsten Zeit sucht sich auch die italienische Bildung aus ihrer Ermattung wieder emporzuringen.



